فصول

مجلة النقد الأدبي

دراسات في النقد التطبيقي

(الجزء الثاني)

٣/٤

تصدر كل ثلاثة أشهر

○ المجلد الثامن ○ العددان الثالث والرابع ○ ديسمبر ١٩٨٩

فصول

مجلة النقد الأدبي

تصدر عن: الهيئة المصرية العامة للكتاب

رئيس مجلس الإدارة

سمير سرحان

• الأسعار في البلاد العربية:

الكويت دينار واحد ـ الخليج العربي ٢٥ ريالا قطريا ـ البحرين دينار ونصف ـ العراق دينار وربع ـ سوريا ٢٢ ليرة ـ لبنان ١٥ليرة ـ الأردن ١٫٦٠٠ دينار ـ السعودية ٢٠ ريالا ـ السودان ٤٠٠ قرش ـ تونس ٢٫٧٠٠ دينار ـ الجزائر ٢٤ دينارا ـ المغرب ٥٠ درهما ـ اليمن ١٨ ريالا ـ ليبيا دينار وربع

• الاشتراكات:

ـ الاشتراكات من الداخل.

عن سنة (أربعة أعداد) ٥٠٠ قرشاً + مصاريف البريد ١٠٠ قرش

ترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية

ـ الاشتراكات من الخارج.

عن سنة (أربعة أعداد) ١٥ دولاراً للأفراد. ٢٥ دولاراً للهيئات. مضافاً إليها.

مصاريف البريد (البلاد العربية ـ ما يعادل ٥ دولارات) (أمريكا وأوروبا ـ ١٥ دولاراً)

• ترسل الاشتراكات على العنوان التالي

● مجلة فصول

الهيئة المصرية العامة للكتاب

شارع كورنيش النيل ـ بولاق ـ القاهرة ج. م. ع.

تليفون المجلة ٧٧٥٠٠٠ ـ ٧٧٥١٠٩ ـ ٧٧٥٢٢٨
٧٩٥٤٣٩

الإعلانات: يتفق عليها مع إدارة المجلة أو مندوبيها المعتمدين

دراسات في النقد التطبيقي

(الجزء الثاني)

أمّا قبْل

كثيرا ما يشكو المبدعون للأدب ، لاسيما الشعراء ، من أن النقد الأدبي لا يتابع أعمالهم في الوقت الراهن مثلما كان الحال في المراحل السابقة . ولا جدال في أن توزع النقد الأدبي خلال العقود الثلاثة الأخيرة بين الشعر من جهة ، والفنون القصصية والمسرحية من جهة أخرى ، قد أدى إلى تقلص نسبي في درجة الاهتمام بالشعر لدى النقاد . ومع ذلك فإننا نلاحظ أن نقد الشعر مازال يظفر باهتمام كبير في الدراسات الأكاديمية ؛ وهي بطبيعتها ليست مبذولة أو متاحة للقارىء العام . وهذه الدراسات تواكب الشعر الحديث أو المعاصر كما تعيد قراءة شعرنا القديم سواء بسواء .

لقد استوعبت هذه الدراسات النظريات النقدية الحديثة ، التي تتحدث عن العناصر التكوينية التي تدخل في بنية كل جنس من الأجناس الأدبية ، كما استوعبت المناهج التي طرحت للاقتراب من هذه الأجناس والدخول إلى عالمها - استوعبت ذلك كله ، وأخذت تتحرك من المستوى النظري الصرف إلى مستوى التطبيق . وقد ظهر كثير من هذه الدراسات في المجلات المتخصصة ، وفي الكتب التي يؤلفها مختصون في الدراسات النقدية ، لا في الجامعات المصرية فحسب ، بل في سائر الجامعات العربية . وقد كرست هذه الدراسات لتحليل نصوص شعرية عربية ، قديمة وحديثة . ونستطيع الآن أن نحصى عددا من الذين أنشأوا دراسات مستفيضة حول قصيدة واحدة أو أكثر من قصائد الشعر الجاهلي مثلا ، لكي يحللوها تحليلا مؤسسا على منهج من مناهج النقد المطروحة على الساحة النقدية العالمية في الوقت الراهن ؛ فمنهم من يدخل إلى النص من مدخل بنيوى ، أو من مدخل نفسى ، أو من مدخل أسطورى رمزى ، إلى آخر المداخل التي تعبر عن اتجاهات عامة في النقد المعاصر . وكذلك الشأن بالنسبة إلى الشعر الحديث ؛ فهناك أيضا اهتمام بارز بهذا الشعر ، وعلى وجه الخصوص بالشعر الجيد لدى البارزين من شعراء هذا الاتجاه . وقد أصبح من الضرورى لأى متحدث عن اتجاه من الاتجاهات النقدية التي طرحها الفكر النقدى الحديث أن يُتبع ذلك بمحاولة نقدية عملية . وهذا واضح - على سبيل المثال - في هذه المجلة (فصول) ؛ فهي تحرص على أن يكون كل تنظير مشفوعا بممارسة تطبيقية ، كما تنشر في كل عدد منها تجربة نقدية كاملة ، يتوجه فيها الكاتب إلى نص أدبي واحد ، ليدرسه وفقا لمنهج بعينه بين المناهج المتاحة في إضاءة النص ، وبذلك يجعل القارىء أكثر إدراكاً لأبعاده ، وأعمق فهما لما ينطوى عليه من قيمة . ولأول مرة خصص العدد السابق كله ، وكذلك العدد الحالى ، للدراسات التطبيقية ، لتحقيق مزيد من الإشباع في هذه الناحية .

إذن فهناك تحول واضح في شكل كتاباتنا النقدية عن الشعر ، إذ لم يعد من المستساغ - مع استفاضة المناهج النقدية الحديثة - الكتابة عن عمل شعرى لأحد الشعراء ، أو عن مجموع أعماله الشعرية ، كتابة انطباعية عابرة ، تتأثر في الغالب بالانفعالات الشخصية الخاصة ، ولا تقف من الأشياء إلا عند ما يعلن عنه ظاهر العمل الشعرى . ومن هنا قلت على الساحة الكتابات النقدية التي تمثل هذا الاتجاه ، وما تبقى منها لم يعد يظفر بالاهتمام الحقيقى ؛ إذ إن العملية النقدية صارت جهدا يتحلى بكثير من الموضوعية والمنهجية العلمية .

لقد صارت العملية النقدية في الآونة الأخيرة عملا بالغ التعقيد والرهافة والدقة . ومناهج النقد نفسها ليست سهلة الاستيعاب ، والكلام عنها كثيرا ما يكون ثقيلا على قلوب عامة القراء ، لارتباطه بالفكر النظرى من جهة ، وتلبسه ، من جهة أخرى ، وبحكم التطور الذى حدث ، بمصادر من الفكر الفلسفى مختلفة . وقد أفضى هذا كله إلى أن أصبح النقد الأدبي خطابا له خصوصيته ، شأنه في هذا شأن الخطاب الاجتماعى أو النفسى أو التاريخى ، لا يقتحمه إلا من أهل نفسه له ، وعرف أصوله ونظرياته ومناهجه ، واستوفى أدواته الخاصة .

وعندما يتمكن الناقد من استيعاب الجانب النظرى والمنهجى بشكل جيد ، ويمتلك الأدوات التي تمكنه من الممارسة ، ثم يوظف ذلك في إضاءة نص من النصوص الأدبية ، شعرا كان أو رواية أو قصة قصيرة أو مسرحية ، من تلك النصوص المطروحة على القارىء العام - عند ذاك يتحقق من الفائدة للقارىء وللمبدع نفسه ما لم يكن يتحقق من خلال الممارسات النقدية الساذجة على كثرتها .

حقا إن النقد الجاد لا يستطيع على الإطلاق أن يعرض لكل ما يصدر من نتاج شعرى ، فضلا عن الأنواع الأدبية الأخرى ؛ وحقا إن كثيرا من الأشعار والدواوين التي تنشر تمر دون أن تجد من يقف عندها ، ويظن كثير من شعراء جيل الشباب أن النقاد يتعمدون إهمالهم ، ولكن الأمر على خلاف ذلك . والحقيقة التي لا مماراة فيها أن عدد المبدعين أضعاف أضعاف عدد المشتغلين في جد بالنقد ، ولا يمكن لهذا العدد الضئيل من النقاد أن يجدوا الطاقة والوقت للوقوف على هذا النتاج الغزير وقفة نقدية جادة والأمر كله يتعلق أخيرا بفهمنا لطبيعة النقد ودور الناقد ؛ فليس النقد مجرد انطباعات وأحكام سريعة يطلقها الناقد ثم ينفض يديه من العمل المنقود ، وليست مهمة الناقد أن يلاحق كل كلمة تذاع أو تنشر ، ولكن النقد الصحيح هو إعادة إنتاج وكشف وإضاءة ، يتكلف لها الناقد كثيرا من العناء في كل ممارسة . وليست العبرة آخر الأمر بكمية ما يكتب من نقد بل بنوعية ما يكتب . فإذا لوحظ أن كمية ما يكتب الآن من نقد قليلة فإن النوعية مع القلة تغنى عن الكثرة مع الرداءة .

رئيس التحرير

هذا العدد

●● تتابع « فصول » فى هذا العدد مسيرة التطبيق النقدى على النصوص الأدبية ، من شعرية وروائية، قصصية ومسرحية ، إثر هذه الاستجابة الودود التى لقيها العدد الماضى من القراء ، وترجمتها أرقام التوزيع ، بما يعكس حاجة حقيقية للمتلقين فى اختبار المناهج النقدية على محك الممارسة التجريبية ، ووضع الأنسقة النظرية موضع التعامل المباشر مع الواقع الإبداعى ، كى تتراتب الأعمال فى مستوياتها من سلم القيم من جانب ، وتتكشف الأدوات التحليلية عن مدى كفاءتها وجدواها من جانب آخر . وكى تتبلور فى نهاية الأمر ملامح الانجازات النقدية التى يتقدم بها من لا يزال يملك قدرة متجددة على العطاء والإضافة .

● وفى مستهل هذا العدد ، يتساءل الحبيب شبيل ، فى دراسته عن « حداثة النص الشعرى القديم » عن السر الذى يجعل بعض الشعر العربى القديم ، يعبر متاهات النسيان والبلى ، ويصمد أمام فعل الزمن المدمر ، ويجعله قريباً من النفس ، ومن العصر الذى نعيش فيه ، حتى لكأن مشاغل الشاعر القديم فى معاناته لعصره هى مشاغلنا ونحن نعانى تجارب الحياة فى زماننا . وقد تولد عن هذا التناظر القائم بين النص الحديث والنص القديم سؤال يطرحه الكاتب وهو : هل يمكن أن يكون النص القديم حديثاً ؟

وفى مقاربة الإجابة عن هذه الأسئلة يحاول شبيل استكشاف السبل التى قد تثبت أسس الحداثة فى النص القديم أو تنفيها ، مؤكداً أن المسألة لا تتعلق بشكليات دلالة المصطلح فى جدته أو قدمه ، أو باتجاهات النقاد فى استخدامه ، بل هى أعمق من ذلك ، إذ ترتد إلى بحث السمات الجوهرية ، وتبين المعانى الكلية التى تؤسس عليها الحداثة .

وأول هذه السمات الرؤية التى تقوم عليها ، وهى رؤية زمنية أساساً . ففى الحداثة وعى بتقابل الأزمنة : الماضى من ناحية ، والحاضر والمستقبل من ناحية أخرى . وهى لن تكون كذلك إلا بتجلى هذا الوعى تجلياً يختلف حدة من عصر إلى آخر ، ومن شاعر إلى سواه . والحداثة هى فعل المحدث فى الزمن ؛ ومن ثم فهى تتمثل فى إيجاد عناصر لاتنتسب إلى القدم ؛ أى إلى الماضى .

وينشأ عن هذا الحد أساس جوهرى للحداثة هو اقترانها بالتجديد ، فهو قوام كل حركة حديثة . والصلة بين الحداثة والتجديد تبلغ درجة التجانس ، وهو تجانس وشيج يقرن بين دلالتيهما حيث تتجلى فيهما المشكلة الزمنية . ولما كان التجديد نقيض التقليد ، وأساس التقليد هو اتباع السنن الماضية ، فإن التجديد ــ على نقيض ذلك ــ يقوم على مخالفة تلك السنن ، وهى من الماضى . فهو إذن يلتقى بالحداثة فى هذا المعنى ؛ مما يؤكد التلازم بين الحداثة والتجديد .

غير أن التجديد لن يكون سبيلاً إلى الحداثة إلا إذا كان خروجه عن السنة يؤدى إلى إعادة نظر ــ كلية أو جزئية ــ فى منظومة القيم الفنية والتعبيرية المنتسبة إلى الماضى أو السنة ، ويؤدى إلى استحداث رؤية تنظر إلى العالم والإبداع نظرة جديدة ، وتفتح آفاقاً تجريبية لا عهد لنا بها . فلا عبرة من الحداثة الشعرية مثلاً ما لم يكن فيها تصور للعالم يتلاءم مع الحاضر أو المستقبل . والرؤية الجديدة فى الشعر تقتضى بالضرورة قيماً تعبيرية جديدة ، ولذا فإن الحداثة عند الباحث لا يمكن أن تكون حداثة الموضوع أو الغرض الشعرى فحسب ، بل هى حداثة كلية ؛ مضمون قول ولغة إبداع . ومن هنا فإن أشد الأسس اتصالاً بحداثة الكتابة هى معاناة المحدث للغة ، حتى إن بعض النقاد عدّ الحداثة الشعرية فعلاً لغوياً فى صميمه .

وتأسيساً على ذلك يختار الحبيب شبيل خمريات أبى نواس نصاً قديماً لينظر إليه من الداخل ، أى من معانيه وأساليبه ، ليتبين حداثته ؛ وكذلك يختار شعر أبى تمام ، ولكن لينظر إليه من الخارج ؛ أى انطلاقاً مما قيل فيه قديماً من الوجهة النقدية ، ليرى مدى ما فيه من ملامح الحداثة .

ويخلص الكاتب من هذا التحليل إلى أن الحداثة ليست نمطية ، بل هي في جوهرها رؤ ية تجاوزية نتيجتها إخصاب الشعر ، وهي في النهاية ذات وجهين : آني وزمني ؛ والوجه الأخير هوالذى يرتبط بما للنص من قدرة على التكيف مع الإبداع الجديد برغم تغير الأزمنة ، وهوالشاهد على أصالة النص القديم .

● ويقدم محمد بريري في مقاله « الملكة الشعرية والتفاعل النصي » دراسة تطبيقية على شعر الهذليين ، تصوراً لبعض المفاهيم المحدثة تهدف إلى بحث طريقة لتحديد الهوية الشعرية عبر تحليل منظومة التقاليد التي تسير عليها ، فيبدأ بعرض بعض مقولات « إليوت » بخصوص العلاقة بين الشاعر والتراث ، وقيامها على مبدأ الجدلية ؛ إذ يعتبر ذلك أصلاً لكثير مما قيل بعده . وأهم مقولة في هذا السبيل هي تأثر النص بما سبقه ودخوله في تركيب ما يتلوه ؛ بحيث تتغير دلالة النصوص الشعرية بنشوء نصوص جديدة . ثم يمضي الباحث في تحديد المسار الذى تمت من خلاله تلك الأفكار منتهياً إلى مصطلحين هامين في النقد الحديث هما : « التناص » و « الخطابة » . أما فيما يتصل بالنقد العربي فقد اجتهد الباحث في إلقاء الضوء على مصطلح « الملكة » عندابن خلدون ؛ لما رآه فيه من محاولة مبكرة للتفكير العلمي لتحديد طبيعة العلاقة بين المبدع وتقاليد تراثه ؛ إذ أدرك المؤرخ العربي الكبير أن الشاعر يتوجه في إبداعه عن صور ذهنية مجردة بعد إنشاؤ ه تحقيقاً حسياً لها ، وأن هذه الصور تتجرد في ذهن الشاعر من كثرة مخالطته للنصوص . على أن من اللافت ، أن مفهوم مصطلح الملكة ، لا يقتصر عند ابن خلدون على الإبداع الأدبي ، بل يمتد ليفسر جميع الأنشطة الثقافية ، مادية كانت أم روحية .

واعتماداً على هذه المنطلقات النظرية حاول الباحث الوقوع على المنوال الخاص الذى نسج عليه الهذليون شعرهم ، وكان أول ملمح توقف عنده تلك الكيفية الخاصة التي تناول بها الهذليون شعر الثور والحمار الوحشيين وربطهما بفكرة القدر أو حدثان الدهر . ويرى الباحث فيما صنعه الهذليون نوعاً من القراءة الناقدة لهذين المنصرين انتهت بهم إلى استخلاص فكرة القدر وإظهارها على ما عداها من دلالات ضمنية كامنة . فقد أنشأ الهذليون عن طريق تكرار النصوص المتعلقة بتلك الظواهر مجالاً نصياً فريداً داخل الإطار العام للشعر العربي ، وتكمن بؤ رة هذا المجال في القدر أو حدثان الدهر . ولكن هذا لا يعني عند الباحث أن الهذليين كانوا مولعين بالتعبير عن معنى الاستسلام لحتمية القدر ، لأنهم ــ كما بين ــ انطلقوا من موقف وجودى مركب . فقد كان الكلام عن القدر عندهم إقراراً ناضجاً بالإطار المأساوى للوجود حيث تصطرع حتمية القدرمع حتمية أخرى مناهضة لها وهي حتمية المغالبة والصراع . ومن ناحية أخرى فقد أظهر تحليل بعض نصوص الهذليين أن القدر لا يوازى فكرة الشر دائماً ، وقد كشف في تحليله لبعض القصائد مثل عينية أبي ذؤ يب الشهيرة وقصيدة صخر الغي عن هذا المعنى الوجودى المركب وربط بين أبنية الشعر العميقة وفكرة التفاعل النصي .

وقد اعتبر الباحث بعض ما روى في كتاب الأغاني عن أبي ذؤ يب الهذلي تعزيزاً للنتائج التي انتهى إليها في تحليله ، واعتد بهذه الروايات كنماذج للتوالد النصي أيضاً بحيث تصبح من أشكال الاستبطان التي تهدف إلى الكشف عن الدلالات العميقة للشعر أكثر مما ترمي إلى الإخبار عن تاريخ الشعراء . كما ناقش النتائج التي انتهى إليها الباحثون الآخرون في شعر الهذليين بصفة عامة وعينية أبي ذؤ يب بصفة خاصة ، وخالف في ضوء تحليله السابق ما ارتآه من قبل الدكتور كمال أبوديب من أن البعد الوحيد الذى تدور عليه العينية هو حتمية القضاء ، مؤكداً طابعها التركيبي الذى يعتمد على محورى حتمية القدر وحتمية الصراع ، ويقيم مجاله النصي الخاص .

● أما فهد عكام في مقاله « نحوتأويل تكاملي للنص الشعرى » فهو ينطلق من تكوين فكرة جمالية عن طبيعة الانسجام الذى ينظم التقنية الشعرية للقصيدة ، ليقترح طريقة لتحليل النص الشعرى من خلال قراءة مقطوعة لأبي تمام ، وهو يتناول بناء القصيدة نغمياً ، مقسماً إياها إلى ثلاثة أنغام جوهرية ترتبط بموضوعات متعددة من ناحية ، وبالتوازن الإيقاعي للتفعيلات من ناحية أخرى ، وهي :

أولاً : نغم ساخر يرتبط بحركتين تشتملان على موضوعين هما :
ــ التفاخر بالتفوق .
ــ الغزوة العنيفة والاحتلال .

ثانياً : نغم جدى رزين ، يرتبط أيضاً بحركتين ينفرج عنهما موضوعان هما :
ــ تأثير الغزوة عاطفياً واجتماعياً .
ــ جمال الشيء المعتدى عليه من حيث الشكل .

ثالثاً : نغم ساخر ثان يبرز موضوع الخضوع الظاهر لفعل الاعتداء .

ومن خلال تتبع حركة توزع التفعيلات في صلب النص ، ورصد حركة الوقف المتوسط بين شطرى البيت ، وكذا دراسة القافية والكشف عن وظيفتها داخل البيت وفي آخره يصل إلى تحديد الإيقاع الكمي للقصيدة . ثم تتولى الدراسة الكشف عن مدى الترابط بين أنواع الصور ووظائفها وبين الأنساق الأسلوبية التي تعكس وعياً عميقاً بالمستويات المتنوعة ، الاجتماعية والثقافية والعاطفية .

وعن طريق تحليل النص إلى وحداته المكونة ورصد شبكة علاقاتها أمكن للبحث الكشف عن وحدة القصيدة الفنية وتحديد العوامل الفاعلة فيها ، ومنها عنصر المفاجأة الذى تُسخّر له طرائق أسلوبية كثيرة ؛ وكذلك الوحدة المعنوية . كما أمكن الوقوف على تنوع التأثيرات اللغوية المتدرجة مما تنجلى عنه مظاهر التفرد والخصوصية فى استخدام اللغة . وكذلك الكشف عن البنى الصغرى التى تتناغم مع التقسيم الموضوعى وتسوغه ، بحيث يصبح التراسل بينهما العامل الرئيسى فى التنظيم التقنى لبنية النص الشعرى .

● ويعبر بنا محمد عبد المطلب إلى منطقة النصوص الشعرية الحديثة ، فيقدم فى دراسته « ظواهر تعبيرية فى شعر الحداثة » قراءة أسلوبية تتركز على النص الأدبى ، ولكنها لا تتخلى عن محاولة ولوج العالم الداخلى للذات المبدعة ، ولا تكف عن مشارفة العالم الخارجى الذى عاينته هذه الذات وانطلقت منه فى عملية التكوين الأولى ؛ وذلك لأن هذا المنحى النقدى ــ كما يقول الكاتب ــ يستند إلى حقائق مادية مسموعةأو مقروءة ، باستنطاقها تتم حلقة الاتصال بين الداخل والخارج من ناحية ، والمبدع والمتلقى من ناحية أخرى . فالصياغة اللغوية هى المجال الذى منه يبدأ الناقد حركته الفعلية لإدراك الحقائق التعبيرية . والتوجه الأصلى فى ذلك منوط ببحث العلاقات القائمة بين المفردات والمركبات ، بغية الكشف عن النظام الذى يسيطر عليها ، ورصد خطوطه التى تمتد طولاً وعرضاً . وبهذا تتم مراعاة عمليتين أساسيتين يخضع لهما كل عمل لغوى هما الاختيار والتوزيع .

ويتتبع الباحث فى البداية عمليتى الاختيار والتوزيع وطبيعة كل منهما من حيث الاتساع والضيق ، ويرى أن صورة هاتين العمليتين تختلف بعض الاختلاف فى الأداء الشعرى القديم عنها فى شعر الحداثة . ففى شعرنا القديم كان الشاعر محكوماً فى اختياراته بإطار ضيق من المفردات والمدلولات ، التى تتسم بوقوعها تحت تأثير بالغ لضغط المرجعية المعجمية ، فى حين نلحظ فى شعر الحداثة اتساع مجال الاختيار وتعقده وانخفاض آثار المرجعية المعجمية عليه ، وذلك نتيجة التفسيرات الحديثة التى تكاد تشمل جوانب الوجود كله .

وفيما يتعلق بكيفية إنتاج الدلالة من المفردات يرى أن شعرنا القديم كان يميل فى عملية الاختيار إلى ربط المفردات بالمحسوس ، حتى فى العملية التصويرية ذاتها ، حيث كان يتم نقل المفردات فى بعض الأحيان من المستوى المادى إلى المستوى المعنوى ، وفى أحيان أخرى كان يتم إبقاؤ ها فى نطاق ماديتها المباشرة ، وذلك على حين تعمل طبيعة الاختيار فى شعر الحداثة على نقل المحسوس إلى المجرد حتى فى التعابير التصويرية ، بحيث يظل الناتج التجريدى هوغاية ما تصل إليه فى معظم الأحيان ؛ ومن ثم آلت اللغة إلى التخلص من الارتباطات التى تشدها إلى مرجعيتها الواقعية .

والتعبير بالمفارقة من أكثر الظواهر انتشاراً فى شعر الحداثة . ويلاحظ الكاتب أن المفارقة فى الشعر القديم فى مجمله كانت ذات نظرة وحيدة البعد ، وقائمة على الانفصال بين وجوه المفارقة ، بمعنى أن الشاعر كان يرصد وجهاً معيناً ، ثم يعود مرة أخرى ليرصد الوجه الآخر ، فى حين يستطيع الشاعر الحداثى فى غالب الأمر أن يعاين الوجهين معاً على صعيد واحد قائم على التوحيد والدمج ؛ ومن هنا كانت المفارقة لديه عملية متكاملة ، تنم عن رؤ ية ذات طبيعة شمولية تدرك التفصيلات إدراكاً مجملاً داخل الإطار الكلى .

والعلاقة بين الدال والمدلول ، بما هى علاقة رمزية ، لا تقع فى شعر الحداثة تحت طائلة الجبرية التى كانت تغلب على الاستخدام الشعرى القديم ؛ إذ إن شاعر الحداثة يتدخل بإمكاناته الفنية لخلخلة هذه العلاقة ، إلى درجة أنها تتحول إلى خلق معجمى شعرى خاص ؛ ويصبح للغة الشعر الحداثى بذلك معاجمها الخاصة الجديدة . وخلخلة العلاقة بين الدال والمدلول لها ظواهر عدة ، يمكن رصدها كمياً وكيفياً ، وذلك ما يوضحه الكاتب مستعيناً بدراسة عدد من النصوص . وتنتهى الدراسة ــ فى محورها الأخير ــ إلى أن إدراك الزمن كان من أبرز العناصر الفاعلة بشكل معقد فى شعراء الحداثة مما شكل علاقتهم بالعالم بمتغيراته اللانهائية .

● والبحث الذى يقدمه كمال أبوديب بعنوان « لغة الغياب فى قصيدة الحداثة » جزء من مشروعه النقدى الذى يضم أبحاثاً متعددة ، يواصل من خلالها دراسة السمات التى يمكن تمييزها باعتبارها توصيفاً دقيقاً لخصائص شعر الحداثة ، وتحديداً لملامح تطوره ، على مستوى التكوين العميق لعمليات الرؤ ية والتخيل والتصور والتناول التشكيل اللغوى ، التى تؤ دى إلى إنتاج النص .

وهو يأمل أن يتابع رصد السمات الجوهرية لقصيدة الحداثة على النحو الذى يسمح لنا فى نهاية المطاف بتأسيس شعرية عربية جديدة نابعة من شعر الحداثة ، بدلاً من الشعرية الموروثة التى نبعت من شعرنا القديم ، والتى ما نزال ، مع استثناءات قليلة حقاً ، نعاين شعر الحداثة فى إطارها ، ونطلق عليه أحكامنا التقويمية على أساس منها ، وذلك خلل منهجى ، ثقافى وحضارى ، ينبغى أن نسعى إلى مجاوزته ، وإلى تنمية منظور جديد نتواصل من خلاله مع العالم الذى نعيش فيه ، والأدب الذى ننتجه .

ويصف كمال أبو ديب لغة الغياب بأنها لغة شعرية ، أو رؤ ية ونهج من أنهاج التناول الشعرى يميل ــ بدلاً من إبراز الشىء أو الموضوع المعاين ، والسعى إلى منحه درجة عالية من النصاعة والوضوح ــ يميل إلى الحركة بعيداً عن هذا الشىء ، وتجنب إبراز تفصيلاته الجزئية ، وإلى توجيه ضوء خفيف ظل باتجاهه ، ولكن بقدر كبير من الانحراف عنه . إنها لغة تمس « المرئى » ، سواء كان شيئاً أو كائناً ، أو موضوعاً بصفة عامة ، عن بعد بلمسات رقيقة مواربة ، وتغيبه بطرق مختلفة ، بحيث يبدو أقرب إلى مرئى يكتنفه الظل أو الضباب الناعم ، وفى هذا كله نكون بإزاء عملية من عمليات الانزياح من المركز للمرئى ، وذلك ما يسميه الباحث باسم « الانزياح التصورى » مقدماً هذه التسمية بوصفها تحديداً نقدياً على قدر من الدقة والوضوح لمفهوم الغياب .

وتتجلى لغة الغياب على مستوى التكوين الكلى للنص ، كما تتجلى على مستوى مكوّناته الجزئية ونسيجه اللغوى والتصورى . وقد يصبح الغياب فى تجلياته الأكثر صفاء ــ كما يقول الباحث ــ جوهر الرؤ ية الشعرية للعالم والأشياء ، وللزمن والمكان ، ويخرج من إطار الموضوع الكلى ، ومن إطار المكون الصورى أو اللغوى الجزئى لنسيج النص ، إلى مستوى العلاقة بين الإنسان والعالم ؛ بين الذات والمرئى . وفى مثل هذه التجليات يصير النص مغموساً فى الغياب نهائياً ، ويصير نهجاً فى الرؤ ية والتناول واحتضان اللغة ، وإنتاج تشابكاتها الخاصة التى يصبح من أبرزها لغة التضاد أو التنافى .

وتحقيقاً لغاية الباحث فى بلورة لغة الغياب ، وتحديد ملامحها وآليات تشكلها وفاعليتها فى النص ، قام بدراسة عدد كبير من النماذج الشعرية التى تتوزع على مراحل زمنية مختلفة ، وتبرز آماداً وصيغاً متباينة لطغيان لغة الغياب فى شعر الحداثة ، مقدماً فى النهاية موجزاً مستخلصاً من النصوص للمبدأ النظرى الذى يحكم هذه الظاهرة ، ووصفاً مبدئياً له فى صيغة نقدية ، باعتباره من أبرز مكونات الشعرية الجديدة .

● ثم يختار صلاح فضل فى مقاله « ضمير الشعر ضمير العصر » ديوان صلاح عبد الصبور « شجر الليل » بوصفه نموذجاً للشعر السياسى الذى يقوم بترميز التاريخ ، فى محاولة لتمثل شفراته وفكّها مستعيناً ببعض الإجراءات السيميولوجية . ويعتمد الكاتب على فرض إجرائى يقتضى الكشف عن مجموعة الأفكار والقيم التى تنتظم فى نسق مميز ، وتقوم بتوجيه العلاقات الدلالية بشكل دينامیکی ؛ بحيث تمثل فى النهاية شفرة أيديولوجية محددة . فيتتبع « العلامات النصية » المعروضة فى الرسالة ، ويصنفها فى مستويات متعددة ، ويقيم تراتباً منظماً للشفرات ، طبقاً لدرجة هيمنتها ، كما يتتبع فى الوقت ذاته كيفية ظهور الفاعل الرئيسى فى القول وتجلياته المختلفة .

ويرى الباحث أن شجر صلاح عبد الصبوريتنصب أمامنا بوصفه رمزاً لنوع من الكآبة اللارومانسية ؛ إنه يرمز بالأحرى إلى « كآبة قومية » تتولد من شعور يقينى بصدمة الهزيمة . ومن خلال تحليل الاقترانات الدلالية ، وحركة الضمائر ، وتلوينات الإيقاع ، والتوزيع الخطى للكلمات ، والتمثيل البصرى للدالات فى قصائد متنوعة من الديوان ، يطرح الباحث بعض الاحتمالات التفسيرية ليفاضل بينها ، منتصراً للاحتمال الذى يثبت مجال التحليل توافقه مع الفرضية الأولى التى تسهم فى حل الشفرة . ويلاحظ الباحث مظهرين بنيويين مهمين فى القصائد : الأول تجسّد مفردات المواقف الشعرية فى لوحات بصرية تخضع فى طريقة تصويرها لنظام « السيناريو » ؛ والثانى تمركز بؤ رة الثقل فى المقطع الأخير بصورة متكررة ، مما يشير إلى نسق شبه درامى منتظم .

ويشير الباحث إلى التوزيع المقطعى للقصيدة بوصفه مؤ شراً مهماً إلى اتجاه الحركة الكلية ، ثم يربط بين نظام التوزيع المقطعى للقصيدة وطابعها الدرامى/الغنائى . كما يربط بين بعض الأمشاج المنسجمة من الإشارات الإرجاعية التى تبرز فاعلية « التناص » .

ويخلص الباحث من هذه الإجراءات التحليلية إلى فك شفرة النص اعتماداً على دلالة العناصر المحورية اللافتة فى تشكيل الرؤ ية الكلية مثل دور الذات الشاعرة بوصفه مركز الثقل ، والمفارقة ، وتوزيع الأصوات وتبادلها ، مما يفضى أحياناً إلى تداخل البنى الموسيقية والخطية والنحوية ، التى تتمثل بوصفها الوعاء الذى تصب فيه الطاقة الرمزية المنبثقة شحنتها الفاعلة فى إنتاج الدلالة الكلية للنص الشعرى .

● ويتناول محمد فتوح أحمد فى مقاله « التشكيل بالرمز فى مسرح الحكيم » اختبار فرضية أساسية تشى بها للوهلة الأولى كتابات الحكيم المسرحية ، وهى البناء بالرمز أو الاستعارة الرمزية ، فيشرع فى تحليل أهم الأعمال المسرحية التى تتكىء على الرمزية ، أو تمزج بين الانطباعية والرمزية ، رابطاً بين منحى الحكيم فى الكتابة ، ومنحى الرمزيين الغربيين من جهة ، وراجعاً بالانطباعية إلى بعض أصولها الرمزية من جهة ثانية .

ويقوم الباحث برصد عناصر الرؤ ية فى أعمال الحكيم ، وربطها بالأسطورة ، من يونانية وفرعونية ، ويعرض لمدى الحرية التى اتخذها الحكيم لنفسه فى إضفاء طابع إسلامى على هذه العناصر الأسطورية . كما يناقش الفكرة التى ترى فى مسرح الحكيم الرمزى بناء ذهنياً خالصاً ، مستهدفاً رأى الحكيم ذاته فى جعل الحوار المسرحى قيمة أدبية خاصة ، بحيث يقرأ هذا الحوار بوصفه أدباً وفكراً معاً .

ويتناول الباحث أيضاً جدلية العلاقات الثنائية فى أعمال الحكيم ، المادة والروح ، العقل والجسد ، الإنسان والزمن ، وكيفية معالجة الحكيم لها فى القالب التراثى الرمزى . وفى إطار أقرب إلى طبيعة البحث المقارن يضع الباحث يده على قيم المشابهة والمخالفة بين فلسفة الحكيم وفلسفة الرمز فيها يتصل بمفهوم الحقيقة والاختيار الإنسانى وقوة الإنسان وغيرها . كما يحلل الباحث المنحى الرمزى للحكيم فى توظيفه لتقنية السخرية بالمجردات والمواطف ، عارضاً لطبيعة العلاقة بين الفن والحياة ، ومشيراً إلى محور آخر يوازى المحور السابق وهو الذى يتصل بالعلاقة بين الفنان المبدع وعمله الإبداعى .

وينتهى الباحث فى تحليله إلى اعتبار الحكيم فناناً يتخذ من الشخصيات مجرد أفكار تتحرك فى المطلق من المعانى ، مرتدية أثواب الرموز ، مما يجعل رمزيته ذات مستوى واحد ، يقف عند حدود الدلالة المقررة .

● وينقلنا إدوار الخراط فى مقاله عن « آليات السرد فى القصة ــ القصيدة » إلى المدار القصصى ، فيرى أن القصة ــ القصيدة هى نوع تصبح فيه شاعرية القصة متوازية مع سرديتها ، وقد تختلف عن القصيدة بكونها تمتلك نزوعاً دائماً إلى الحكى بشكل جديد ، عن طريق السرد المتمازج مع الشخص بنسب متفاوتة .

ويسمى إدوراد الخراط هذا النوع من الكتابة « كتابة عبر نوعية » ، وهى كتابة تشتمل على الأنواع التقليدية وتتجاوزها فى آن ، إذ إنها لا تقع أسيرة لمواصفات تاريخية سابقة .

ويحدد الباحث آليات السرد فى القصة ــ القصيدة انطلاقاً من تحليل أعمال قاصين من جيل الثمانينيات هما ناصر الحلوانى ومنتصر القفاش ، فى خواص النمنمة وتأكيد القيمة البصرية ، والدرامية التى يمتزج فيها الواقعى بالحلمى ، والصوفية والحسية ، والتكثيف والوجازة .

وتنبع آليات السرد فى تقدير الباحث فى مثل هذه الكتابة من الخفاء والباطنية . كما أن الوجه الآخر للخفاء والباطنية ــ وهو المكاشفة ــ يتجلى عبر السعى المحموم نحو التواصل والتكامل مع الآخر ، بحيث تصبح الأنا ــ الآخر هى التى تتكلم من خلال هذه النصوص المنفتحة .

على أن التقنية الحوارية تتشكل أيضاً فى هذه النصوص وفقاً لمواصفات خاصة ، تنبع من نموذج الحكى الموجود ، وهونموذج يلتقط الدقائق الضرورية وحدها ، ويتحدث عن الجوهرى ، ويترك للقارىء أن يكمل أو لا يكمل .

وتقوم تقنية التجهيل ــ التعريف بدور البديل لتقنية التشويق فى نصوص القص التقليدية ؛ وكأنما الكاتب ، فى لعبة الظل والضوء ، يعود باللغة ــ السرد إلى العناصر الأولى للوجود : الماء والتراب والريح والنار .

● وعن « الدلالة الاجتماعية للشكل الروائى فى روايات حنا مينة » يكتب شكرى الماضى ، فيرى أن حنامينة قد تميز منذ بداياته الأولى برؤ ية اشتراكية نافذة ميزته عن أقرانه من الروائيين السوريين . وقد استمد هذه الرؤ ية من معاناة فعلية على أرض الواقع . ومن ثم فقد مثلت رواياته مساراً متكامل الحلقات ، وتجربة غنية كاملة ترصد جذور الواقع ، وتتبع حركة تطوره .

يركز حنا مينة على الصراع الطبقى والبحث عن عالم جديد يرى من خلاله أن الإرادة الإنسانية هى الفيصل فى تحقيق الآمال وحل المشكلات . وهو ينحاز دون مواربة لكل الفئات الاجتماعية المضطهدة ، مثل المرأة المومس والعامل الفقير والصياد الكادح .

وثمة صراع ينمو بين الإنسان والطبيعة من ناحية ، وبين الإنسان والقوى الاجتماعية التى تبغى قهره من ناحية أخرى ، كما فى الشراع والعاصفة مثلاً . على أن صراع الإنسان ضد المحتل المتحالف مع الإقطاع المستغل يحتل مكاناً بارزاً فى « المصابيح الزرق » حيث يرصد الباحث ملحظين هامين :

الأول : أن الروائى لا يتجاهل وصف الماضى ، ما دام هذا الماضى قادراً على إضاءة الحاضروالمستقبل .

والثانى : أن البطل الحقيقى فى القص الروائى عند حنا مينة هو الجماعة الشعبية نفسها ، وإن اقتضى السياق الروائى أحياناً التركيز على دور بطل فرد فى ظروف بعينها . ويرى الباحث أن الروائى يستخدم أساليب التذكر والتداعى والمونولوج بما لا يخل بواقعية الرؤ ية ، كما ينزع أحياناً إلى استخدام الأسطورة ، مثل أسطورة عروس البحر . بيد أن روايات حنا مينة بعد هزيمة ٦٧ ، وأولها « الثلج يأتى من النافذة » تحاول أن تعكس الحقائق التاريخية التى فجرتها الهزيمة على الصعيد الاجتماعى والسياسى . أما معادلة المثقف / العامل الأثيرة لدى حنا مينة فقد انقلب طرفاها بعد الهزيمة لتصبح العامل / المثقف فى « الثلج يأتى من النافذة » و « الشمس فى يوم غائم » و « الياطر » . وسوف تظل بشكلها الجديد محوراً للتعبير الروائى الاجتماعى فى كتابات حنا مينة بعد النكسة .

وقد استخلص الباحث من روايات حنا مينة مجموعة من الخصائص من أبرزها :

— تقدم العمارة الروائية عنده رؤ ية فنية تساير فى تطورها تطور مراحل الصراع الطبقى فى سوريا .

— تتسم الرؤ ية الفكرية للروائى بالشمول والعمق ، كما أن رؤ يته التاريخية تنهض على الصراع والدينامية .

— يؤكد المسار الروائى للكاتب أهمية الانتماء الحزبى والروابط التنظيمية .

— تعطى كتابات حنا مينة لقضية المرأة اهتماما واضحا وخاصا .

— يبدو الموقف الذى يتخذه أبطال حنا مينة أهم من الشخصيات والأحداث نفسها .

— تتسم اللغة الروائية عنده بالوضوح والبساطة مع قوة الإيحاء وتنوع الدلالات .

● ومن المشرق العربى إلى الرواية فى المغرب ، يكتب الصديق بوعلام مقاله « تنويعات حول لعبة النسيان » ، وهى رواية الناقد القاص محمد برادة . فيبدأ الباحث بسؤ ال فى الكتابة يرمى من خلاله إلى الكشف عن بؤ رة التحولات الحداثية فى الأدب المغربى ، داخل التطور العام للبنيات الثقافية .

ويرى الكاتب أن تجربة برادة بشقيها الإبداعى والنقدى تنم عن اجتماع هاتين القدرتين لديه ، بما يثرى الكتابة ويعمقها متى كان اجتمّاعاً حوارياً ينسج علاقات تساؤ لية بين طرفى الكتابة .

وتحيل « لعبة النسيان » هم الكتابة إلى سؤ ال فى الكتابة . فالنص هنا — فيما يرى بو علام — مفتوح ، يعود على نفسه باستمرار ، ويسائل مكوّناته المتفاعلة مع خطاب النقد الذى ينهض خارجه . وتعبر مسألة التساؤ ل عن نفسها فى مستويين :

— مستوى الكتابة الروائية .

— مستوى خطاب فى / على خطاب الرواية .

والباحث يلمس سؤ ال الكتابة على صعيد الشخصية ، وصعيد راوى الرواية ، وصعيد البرنامج السردى ، ثم على جملة شبكة العلاقات القائمة بين الكاتب والقارىء ، والساردين ، والخطاب الروائى ، وموضوعات المحكى والمسترجع . وتفاعل هذه الأصعدة هو ما ينسج العالم الروائى فى جدله البنائى .

ثم يحاول الباحث بعد ذلك أن يستجلى ما يسميه بالنص المضمون فى علاقته مع الخطاب الروائى الماثل ، وهو يرصد تجليات هذه المسألة فى عدة نقاط ، أهمها السؤ ال حول بداية النص الروائى ، والحوارية السردية ، وعناصر المحكى وبناء الشخصية واستراتيجية السرد ، والمضمون النقدى فى نص الرواية . وهويفصل كل جانب من هذه التجليات على حدة ، ويتناوله بالتحليل والشرح . وينتقل بعد ذلك إلى الزمن فى الرواية ، فيقسمه إلى ثلاثة أزمنة ؛ زمن خارجى ؛ وزمن داخلى تخييلى ؛ وزمن نفسى .

ثم يتناول فضاء الرواية بوصفه مكاناً له عدة أبعاد ، مؤكداً كون هذا الفضاء مخزناً للتاريخ الشعبى والوطنى الحى من جهة ،وكونه مرآة تنعكس من خلالها أيديولوجيا النص من جهة ثانية .

يتناول الباحث بعد ذلك فاعلية الوصف والنسيج الأسلوبى ، والتداخل النصى بالعرض الأسلوبى والشرح ، مستنداً إلى عدد من الإجراءات التحليلية المستحدثة فى علم اللغة وعلم الأسلوب ، ومنطلقاً فى كل خطواته من إطار عام تلعب فيه جدلية التذكر والنسيان دوراً دلالياً محورياً ، مؤكداً أنه لا يزال بعيداً عن حلم الاستقصاء الشمولى للعمل الإبداعى .

● وفى ختام هذه الكوكبة من البحوث المنهجية فى النقد التطبيقى يقدم عبد الغفارمكاوى فى مقاله« ملاحظات عن ترجمة الشعر مع نماذج من شعرنا الجديد بالألمانية » أهم القواعد والشروط التى يضعها علماء الترجمة المعاصرون للترجمة الأدبية بوجه عام ، وترجمة النصوص الشعرية بوجه خاص ، ملقياً بعض الضوء على مشكلة ستظل فى تقديره عويصة ، يترك الأمر فيها لتقدير المترجم الموهوب الذى يجمع بين حساسية الفنان وموضوعية العالم .

يعرض الباحث لرأى « جوته »الذى نادى بالتطابق مع الأصل إلى حد التوحد معه ،كما يشرح الطرق الثلاث التى تضمنها رأى « جوته » فى مقاربة الأصل مقاربة حميمة وهى :

— « ألمنة » النص بحيث ينقله إلى قارئه كما لو كان مكتوباً أصلاً بلغته . أو

— تقمص النص والاتحاد به بحيث تأتى الترجمة عملاً أدبياً يؤ لف بين ضدين . أو

— نقل القارىء إلى النص بحيث يشعر من البداية أنه يتعامل مع لغة مختلفة عن لغته .

ويتساءل الباحث : هل صحيح أن الشعر لا يترجم كما روّج لهذا شعراء الرومانتيكية . ويذهب إلى أن ذلك فيه بعض من الحقيقة ، ويستشهد « بإزرا باوند » فى تقسيمه للشعر على نحو ثلاثى :ـ التصويرى الذى يمكن ترجمته ، والغنائى الذى تتعذر ترجمته ، والقولى الذى يستعصى أيضاً على الترجمة .

وحول هذه القضية الخطيرة يستعرض الباحث آراء كل من « أودين » و« باورا » و « هلمز » و« بابلر » و« ماثيوز » مستخلصاً أن مهمة المترجم هى صنع نوع من التكافؤ ، ومقسماً هذا التكافؤ إلى تكافؤ صورى ، وتكافؤ دينامى . حيث يسمى الأول إلى مطابقة شكل الرسالة ، فيما يسعى الثانى إلى تكوين علاقة دينامية تربط المتلقى بالرسالة المتضمنة .

ويشير الباحث مع « هولمز » صاحب كتاب « طبيعة الترجمة » إلى أن هناك وسائل أربعاً لترجمة الشعر ؛ وسيلتان منها مرتبطتان بالتكافؤ الصورى أو الشكلى عن طريق محاكاتها ، والوسيلتان الأخريان ترتبطان بالتكافؤ الدينامى .

ويؤكد الباحث فى النهاية حقيقتين : إحداهما استحالة التطابق أو التكافؤ التام بين الأصل والترجمة ، والثانية هى أن المترجم الأصيل للشعر يخلق من القصيدة الأصلية قصيدة جديدة ذات فاعلية خاصة ويؤكد الباحث ضرورة الاتصال بالأصل والانفصال عنه فى الوقت ذاته ، تأسيساً على حساسية مبدعة ، وموضوعية علمية لدى المترجم فى آن واحد . وهو يضرب أمثلة على نموذجه المنشود مقابلاً بين النصوص وفقاً لشروط خاصة ، تجعل من النص الأصلى عالماً حيوياً قادراً على خلق الاستجابة فى القارىء الغريب عن لغة هذا النص .

التحرير

●●●



حداثة النص الشعرى القديم

الحبيب شبيل

كثيراً ما تساءلت وأنا أقرأ بعض الشعر العربي القديم عن السرّ الذى جعله يعبر متاهات النسيان والبلى ، فيصمد أمام فعل الزّمن العاتى المدمّر . وازدادت معاشرتى لذلك الشعر ومعاناتى لمعانيه وصوره ، أقلّب منها الطّريف والتّليد ، فكنت أزداد إحساساً بأنه قريب من نفسى ، بل من أخصّ خصائص نفسى ، وهو إلى ذلك قريب من العصر الذى أعيش فيه ، حتى لكأن مشاغل الشاعر القديم فى معاناته لعصره هى مشاغلى وأنا أعانى بعض ضروب الحياة فى زمانى .

وقد غدا التساؤل ملحّا علىّ وأنا أقرأ بعض الشعر العربى الحديث ، فألاحظ أنّ الأثر الذى يحدثه فى نفسى لا يختلف عمّا يحدثه النصّ القديم فيها .

وتولد عن هذا التناظر القائم بين النصّ الحديث والنصّ القديم سؤال عصىّ :

هل يمكن أن يكون النص القديم حديثاً ؟

والإجابة عن هذا السؤال ستكون موضوع بحثنا هذا ؛ فجوهره ليس احتجاجاً يسلّم بحداثة النصّ القديم ، وإنّما هو محاولة استكشاف السّبل التى قد تثبت أسس الحداثة فيه أو تنفيها عنه .

ولا شكّ أنّ الكثيرين ينكرون علىّ هذا السؤال ؛ لأنه يجمع جمع المؤالف بين عنصرين متباينين دلاليًا : النّص القديم من ناحية ، والحديث من ناحية أخرى . ففى اللّسان «الحديث نقيض القديم» . ولا يسلم عنوان البحث (حداثة النص القديم) من مثل هذا المأخذ ، بل لعلّ المأخذ عليه أشدّ . ذلك أنّ مصطلح الحداثة لا أثر له فى المعاجم القديمة ؛ وذلك يعنى أنه مصطلح متأخر زمنياً ، فقد لا يكون من المشروع لنا البحث عن الحداثة فى النص القديم .

ولعلّ هذا المأخذ مشروع إذا فهمنا الحداثة الفهم الذى ذهب إليه بعض النقاد عندما عدوها تصوّراً جديداً للإنسان والكون ، هو تصوّر — بعبارة غالى شكرى : «وليد ثورة العالم الحديث فى كافّة مستوياتها الاجتماعية والفكرية»[1] .

فالحداثة بهذا المعنى مفهوم متأخر ظهر فى الغرب فى مرحلة تاريخية يختلف النقاد فى تحديد بداياتها ؛ فهى تتراوح عندهم ما بين القرن السابع عشر والقرن العشرين . على أن أكثرهم يرى أن الحداثة الغربية بدأت منذ أواخر القرن التاسع عشر أو بداية القرن العشرين .

لذا نتساءل : أليس من قبيل الإسقاط السلبى البحث عن تجليات الحداثة فى النص القديم ، مادامت الحداثة تعبّر عن رؤية جديدة لوّنتها خصائص الحضارة الجديدة اجتماعياً وفكرياً ؟

وقد كنّا نطمئن إلى هذه المآخذ لو لم نجد ما يخالفها ، بل ما يناقضها أحياناً . ذلك بأنّ المعنى المذكور آنفاً للحداثة ليس هو الذى ساد عمل النقّاد ؛ فهذا المصطلح لم يحظ — شأنه شأن كثير من المصطلحات الأخرى — بإجماع النقّاد حول دلالته . لقد لاحظنا ارتباكاً فى حدّه حدّاً دقيقاً ؛ الأمر الذى جعل دلالته تترادف مع دلالة كثير من المصطلحات الأخرى ، مثل الجديد والمعاصر . وقد نشأ عن هذا الارتباك تصنيف خطر لشعراء العربية ، وتفطن بعض النقاد إلى ذلك ؛ فهذا جابر عصفور يلاحظ أننا «نقرأ عن الشعر الحديث من البارودى إلى أمل دنقل»[2] .

فإذا كان مصطلح الحديث يجمع بين شاعرين لا توجد بينهما سمات فنية محددة ، فلماذا لا نقرأ عن الشعر الحديث من أبي نواس وأبي تمّام وبشار إلى البياتي ونزار قباني وأدونيس ، خصوصاً إذا عرفنا أنّ شاعراً صنف ضمن شعراء الحداثة مثل محمود سامي البارودي هو أقرب فنياً إلى القدامى منه إلى الجدد .

وهذا الموقف ليس غريباً عن النقد العربي ؛ فنحن نجد نزعة تنزّل الحداثة في إطار الصّراع بين القديم والجديد ؛ وهو المظهر التليد من الصراع بين القدامى والمحدثين . فالحداثة عند بعض النقاد هي «سنّة الشعر العربي منذ أزمنة بعيدة» . وذهب بعضهم ـ انطلاقاً من هذا الاتجاه ـ إلى البحث عن «تجليات الحداثة في التراث العربي» ؛ وهو عنوان بحث لمحمد عبد المطلب نشره في مجلّة فصول ، المجلّد الرابع ، العدد الثالث ـ ١٩٨٤ .

وتحدّث أدونيس في مواضع عدة من كتبه النقدية عن الحداثة في نصوص الشعراء العبّاسيين ؛ فها هو ذا يفسّر عوامل نشأة تلك الحداثة قائلاً : «وهكذا تولّدت الحداثة (هكذا) تاريخياً من التفاعل أو التصادم بين موقفين أو عقليتين في مناخ من تغيّر الحياة ونشأة ظروف وأوضاع جديدة . . . »(٣) .

كما تحدّث كمال أبو ديب أيضاً عن الحداثة العبّاسية في مقال له بعنوان : الحداثة/السلطة/النص(٤) فقال متحدّثا عن أبي نواس : «كانت حداثة أبي نواس ، جذرياً ، . . . » . وهو يقول كذلك متحدّثاً عن التضمين في الشعر : «إنّ ظاهرة التضمين في الشعر القديم قد تكون فعلاً ظاهرة عبّاسية ، أي ظاهرة من ظواهر الحداثة كما هي عند بشار وأبي نواس» .

على أنّ هذا المذهب من النقّاد على ما فيه من تجلّ للمفاهيم ودقة في العبارة ، قد لا يقنعنا الإقناع العلميّ وإن كان يطمئننا إلى أنّ اتجاه بحثنا ليس بدعة مستهجنة .

فلنرصد إذن أسس الحداثة ـ وهي سماتها الكلية الجوهرية ـ لعلّ بحثنا في حداثة النّص القديم يكتسب مشروعيته العلمية متى وجدنا النص القديم مطابقاً لتلك الأسس . ذلك بأنّ المسألة لا تتعلق في نظرنا بشكلية دلالة المصطلح في جدته أو قدمه أو باتجاهات النقاد ، بل هي عندنا أعمق من ذلك . ومن هنا كان علينا أن نتبين المعاني الكلية التي يؤسس عليها جوهر الحداثة .

إنّ الرؤية التي تؤسس عليها الحداثة رؤية زمنية أساساً ؛ ففي الحداثة وعي بتقابل الأزمنة : الماضي من ناحية ، والحاضر والمستقبل من ناحية أخرى . وهي لن تكون إلاّ بتجلّ هذا الوعي تجلّياً يختلف حدّة من عصر إلى عصر ، ومن شاعر إلى آخر . وهذه الرؤية الزمنية تبدو أوّلا في الدّلالة المعجمية للمصطلح ؛ ففي اللسان «الحديث نقيض القديم ـ والحدوث كون الشيء لم يكن» .

وسواء قلّبنا المصطلح بمقارنته بما يقابله أو بالنظر في ماهيته وجدنا أنّ الزمن هو قطب الرّحى في دلالته . ففي مقابلته بالقديم نجد التقابل بين الحاضر والماضي . وكذلك الشأن في ما يتصل بماهيته ؛ فالمقابلة بين الماضي والحاضر متجلّية في عبارة التعريف (لم يكن) من ناحية ، (والحدوث) من ناحية أخرى .

فالحداثة إذن هي فعل المحدث في الزّمن ؛ أي أنها تتمثل في إيجاد عناصر لا تنتسب إلى القدم ، أي إلى الماضي .

وينشأ عن هذا الحدّ أساس جوهري من أسس الحداثة ، هو اقترانها بالتجديد ؛ فهو أساس كل حركة حديثة . والصلة بين الحداثة والتجديد تبلغ حدّ التجانس ؛ وهو تجانس وشيج يقرن بين دلالتيهما ؛ ففي كليهما تتجلّ المشكلة الزمنية .

فالتجديد هو نقيض التقليد ؛ والتقليد ـ كما جاء في تعريفات الجرجاني ـ هو «عبارة عن اتّباع الإنسان غيره في ما يقول أو يفعل ، معتقداً للحقيقة فيه ، من غير نظر وتأمّل في الدّليل ، كأنّ هذا المتبع جعل قول الغير أو فعله قلادة في عنقه»(٥) .

فلئن كان أساس التقليد هو اتباع السنة ، إن التجديد ـ على نقيض ذلك ـ يقوم على مخالفة تلك السنة المتّبعة . والسنة من الماضي ؛ فهو إذن يلتقي بالحداثة في هذا المعنى . وهذا ما يؤكد التلازم بين الحداثة والتجديد .

غير أنّ التجديد لن يكون سبيلاً إلى الحداثة إلاّ إذا كان خروجه عن السنة يؤدي إلى إعادة نظر كلية أو جزئية في منظومة القيم الفنية والتعبيرية المنتسبة إلى الماضي أو السنّة . ونجد في هذه الأسس نظرة مستحدثة ترى إلى العالم والإبداع نظرة جديدة ، وتفتح فيه آفاقاً تجريبيّة لا عهد لنا بها .

فرؤية العالم هي الأساس الثالث من أسس الحداثة ؛ إذ لا عبرة من الحداثة الشعرية مثلاً ما لم يكن فيها تصوّر للعالم يتلاءم مع الحاضر أو يستطلع المستقبل . والرؤية الجديدة في الشعر تقتضي بالضرورة قيماً تعبيرية جديدة . لذا فإنّ الحداثة في الشعر لا يمكن أن تكون حداثة الموضوع أو الغرض الشعري فقط ، بل هي حداثة كلية : مضمونُ قول ولغةُ إبداع .

ولعلّ من أشدّ الأسس اتّصالاً بالحداثة ـ حداثة الشعر أو حداثة الكتابة عموماً ـ معاناة المحدث اللغة ، حتّى إنّ بعض النقّاد عد الحداثة الشعرية فعلاً لغوياً أساساً . ذلك أنّ اللّغة تصل المحدث مثقلة بمفاهيم كثيرة ، تحمل تاريخ الموروث الذي عبّرت عنه ، فيجد المحدث نفسه أمام لغات أو ـ بعبارة أدقّ ـ أمام مستويات تعبير مختلفة في اللسان الواحد ؛ فهذه ذات دلالة مباشرة ، وتلك دلالتها إشارية ، وهذه تنتسب إلى الحقيقة ، والأخرى مجالها المجاز . وهو ليكون محدثاً لابدّ أن يخلّص اللغة جزئياً أو كلّياً من تلك الرّواسب ، فيحمّلها قيماً تعبيرية حديثة تلائم تصوّره الحديث للعالم والإبداع .

تلك هي أدق أسس الحداثة . وقد أعرضنا عن ذكر جزئيات أخرى كثيرة نعدها في أعراض الحداثة . والأعراض متغيرة من شاعر إلى آخر ، ومن مجتمع إلى مجتمع ؛ فلا عبرة منها في هذا البحث . وسنسعى ـ بناء على هذه الأسس ـ إلى البحث في حداثة النص القديم ؛ أي أننا سنحاول أن نبينّ الحداثة في منجزات من النصوص الشعرية القديمة .

ومنهجنا في النظر في حداثة النص القديم سيؤسس على اتجاهين مختلفين ؛ فقد اخترنا خمريات أبي نواس ـ نصاً قديماً ـ لننظر إليه من الدّاخل ، أي من معانيه وأساليبه ، عسانا نتبينّ حداثته ، كما اخترنا شعر أبي تمّام لننظر إليه من الخارج ، أي انطلاقاً ممّا قيل فيه قديماً ، لنرى مدى ما كان له من صدى ، قد يكون علامة على حداثته

واعتمادنا هذين المسلكين المختلفين يهدف إلى إضفاء سمة من الشمول على هذا البحث . على أننا نشير إلى أنّ النتائج التي سنصل إليها ليست مقصورة على خمريات أبي نواس وشعر أبي تمام .

في خمريات أبي نواس – وهي تنتسب إلى القرن الثاني الهجري – وعي حادّ بما وسمه الشاعر بجدّة الزمان . لذلك رفض أن يكون متبّعاً لسنّة شعرية لم تلائم الحاضر ؛ فوصف الأطلال الدارسات كان سمة المجتمع البدوي ؛ أما وقد نشأت المدينة وغابت منها صورة هذه الأطلال ، فلم يعد من الممكن – في نظر أبي نواس – أن يتحدّث المدني عمّا لم يره ولم يكابده . والخمريات تزخر بمعاني الرّفض لهذه السنّة . من ذلك قول أبي نواس :

لست لدار عفت بوصّاف
ولا على ربعها بوقّاف

أو قوله :

أحبّ إليّ من وخد المطايا
بموماة يتيه بها الظّليمُ
ومن نعت الدّيار ووصف ربع
تلوح به على القدم الرّسوم
رياض بالشقائق مونقات
تكنّف نبتها نور عميم

إننا نلاحظ في هذه الأبيات التقابل بين صفات الحياة البدوية والحياة الحضرية ، ورفض أبي نواس لأن يكون متبعاً لطريقة غيره . ولعلّ المعنى الأخير يزداد تجلياً في هذين البيتين :

تصف الطّلول على السماع بها
أفذو العيان كأنت في الفهم ؟
وإذا وصفت الشيء متّبعاً
لم تخل من زلل ومن وهم

وقد غدا أبو نواس ساخراً من معاصريه المتبعين سنة للقدماء إذ يقول :

صفة الطّلول بلاغة القدم
فاجعل صفاتك لابنة الكرم

والسخرية تبين في كلمة «القدم» ، ومعناها العييّ العاجز عن البلاغة والفصاحة . وهكذا غدا أبو نواس واعياً بضرورة أن يكون الشاعر مجدّداً مستلهماً من جدّة زمانه مضامين شعره . لذا فقد زخرت خمرياته بنعت الخمرة ومجالسها .

ولمعترض أن يعترض على أبي نواس فيقول له : وهل نعت الخمرة ومجالسها من جدّة الزمان ؟ أو ليس الشعر الجاهلي يزخر بالحديث عن الخمرة ويصف مجالسها ؟ أو ليس الأعشى وعبدة بن الطبيب وغيرهما شاهدين على ذلك ؟

وكأننا بأبي نواس يجيب : وهل في الشعر الجاهلي قصائد تتمحض لنعت الخمرة ومجالسها ؟ أو ليست الخمرة في ذلك الشعر مجرّد معنى من معاني الغرض الشعري الذي تدرج فيه ؟ فهي في جلّ ذلك الشعر لا تنعت لذاتها وإنما يتحدّث عنها الشاعر ليعبّر بها عن معنى من معاني فتوته وكرمه ؛ فهي إذن مجرّد معنى من معاني الفخر ، وسبيل إلى غاية أكبر هي الغرض الشعري .

وكأننا به يضيف قائلاً : أمّا الخمرة عندي فهي الغرض المقصود لذاته . لذلك استقلت عن الأغراض الشعرية الأخرى فصارت هي جوهر القصيدة وروحها وسناها . لقد خرجت الخمرة في الخمرية من الخفاء إلى التجلّي ، من العتمة إلى الضياء .

ثم إن بين الخمرة والذات اتحاداً ؛ فهي «شقيقة الروح وصديقتها»[6] ؛ وهي إلى ذلك تختلف عن خمرة الجاهليين . فإذا كانت ماهيتها وصفاتها عندهم متجلية في القصيدة فإنها عند أبي نواس في «رجم الظنون» . يقول :

دقّ معنى الخمر حتّى
هو في رجم الظّنون

فالخمرة عنده ، تضيق اللغة على اتّساعها عن حدّها ونعتها ؛ فقد «دقّت عن اللّحظات»[7] فلا يتبدّى منها إلاّ نور لامع . ولأنها كذلك فقد :

جلّت عن الوصف حتّى ما يطالبها
وهم ، فتخلفها في الوصف أسماء

إنّ لها من السموّ والجلال ما يجعل طبيعتها في القصيدة النواسية ، غير طبيعتها في سائر أشعار السابقين له ، خمرة نورانية ، حينا تكون «قبسا» وحينا آخر تكون «كوكباً منيراً» أو «سراجاً» أو «صباحاً» أو «شمساً» . وهي ليست لذّة واحدة وإنما هي «قطب اللّذات» – بعبارة أبي نواس في قوله :

هي القطب الذي دارت عليه
رحى اللّذّات في الزمن القديم

وذلك يعني أنّها مجتمع اللذّات ومحورها . ولعلّنا نفهم بهذا سرّ اقتران الخمرة بملذائذ الجسم والنفس .

إنّ أهمّ ما نستخلصه هو أنّ أبا نواس في خمرياته قد كان مستلهماً جدّة زمانه الأسسّ الحضارية والفكرية التي يؤسس عليها الخطاب الشعري ؛ فقد سيطرت الحساسية المدنية في القرن الثاني ، وتطوّر الفكر والذوق ، فخرج بذلك المجتمع من طور إلى طور ؛ الأمر الذي صار يدعو إلى إحداث تغييرات فنية كان أبو نواس من أوّل المؤسسين لها في الشعر العربي ، عندما رفض أن يكون وريثاً يردّد الأسس الفنية لشعر سابقيه ، فكان بذلك مجدّداً في صرف الشعر عن تناول مواضيع البداوة في مجتمع حضري ، كما كان مجدّداً لمنزلة الخمرة في القصيدة العربية .

على أنّ التجديد وحده لا يكفي لتأسيس خطاب شعري يمكن

وسمه بالحداثة ؛ فقد سبق أن بيّنا أن التجديد لن يكون سبيلاً إلى الحداثة إلاّ متى كان مؤسساً لرؤية جديدة تتلاءم مع الحاضر أو تستطلع المستقبل .

فهل نجد في النص الخمرى رؤية للعالم ؟

إنّ المتأمل في خمريات أبي نواس يلاحظ أنّ معاني الخطاب الشعرى فيها تقوم — إلى جانب نعت الخمرة — على تشكيل صورة للوجود تجعل من اللذّة محورها (وقطب اللّذة هو الخمرة — مثلما بيّنا ذلك) .

ففي الخمرية ظمأ إلى اللذّة لا ينقطع ، فكلما نال منها الإنسان نصيباً ازداد لها طلباً ، هذا الظمأ هو عند أبي نواس لهو حينا ، ومجون حينا آخر . والعيش كلّه في اللذّة :

فما العيش إلاّ أن تراني صاحياً
وما العيش إلاّ أن ألذّ فأسكرا

ويقول أيضاً :

لا عيش إلاّ المدام أشربها
مغتبقا تارة ومصطبحا

ويقول كذلك :

أنا ابن الخمر ، مالي عن غذاها
إلى وقت المنيّة من فطام

ولأنّ الخمرة هي قطب اللذّات فإن تناولها يشيع في الوجود الفرح وفي النفس السّرور «إنّ في السّكر لي تمام السّرور» ، كما يشيع في الجسم القوّة «فيها تماسك قوّة الجسم» — بعبارة أبي نواس . غير أنّ لذّة أبي نواس ليست اتّباعية ، بل على العكس من ذلك ، فإنها تتخذ من مخالفة السنّة مداراً لها . معنى ذلك أنها تقوم على الخروج عن الموروث المسطّر عقيدة واجتماعاً ؛ فمجالها الممنوعات أو الحرام . وهذا الحرام مقصود إليه قصداً ؛ فهو فعل اختياري ؛ أيّ أنه فعل حرّ . يقول أبو نواس متحدّياً السنن المتبعة ، بما يدل على وعيه الكامل بمسلكه :

وإن قالوا حرام ، قل حرام
ولكنّ اللّذاذة في الحرام

أفلا يواجه الشاعر بهذا المعنى القيم الدينية والاجتماعية ؟

لا يترك النظر في النص الخمرى مجالاً للشك في هذا ؛ فاللذّة في خمرية النواسى تخالف بوعي حادّ القيم الإسلامية . فلنقرأ ما يلي :

فاشربها صرفا وأعلم أنّي
أعزّر فيها بالثمانين في ظهري

وهو هنا يشير إلى الحدّ المسلّط على شارب الخمرة ، ولكن المهم أن ننظر في ما يدلّ عليه فعل «وأعلم» من وعي بتحدّي السلطة الدينية .

— اشرب الرّاح ودعني
من صلاة كلّ يوم

— اشرب الخمر على تحريمها
إنّما دنياك دار فانية

فلنلاحظ هذا الإصرار في عبارة «على تحريمها» .

ومخالفة السلطة الدينية كان لابدّ أن يؤدى حتماً إلى مخالفة سلطة المجتمع ؛ فنحن إذا قرأنا النص الخمرى في عناية وجدناه يصوّر ردّ فعل السلطة الاجتماعية على الخروج عن سنتها . ويتجلى كلّ ذلك في ما تتضمّنه الخمرية من صيغ ردّ على هذه السلطة ، مثل «دع عنك لومي» ، «ولا تلمني» ، «أعاذل بعت الجهل حيث يباع» ، «أعاذلتي أقصري» ، «وعاذلي في المدام» ، «أيها الرائحان باللوم لوما» .

فهذه العبارات مدارها اللوم ، وكثرة تواترها يدل على شدّة الصراع بين الفرد وسلطة المجتمع .

هذا هو بإيجاز مجال اللذّة ؛ وهو يدلّ عن أنّ اللذّة ليست مجرّد متعة عابرة ، بل إنها تغدو هنا عقيدة يسعى الإنسان من خلالها إلى أن يكون حرّاً ومسؤولاً . ولست أعرف في الشعر العربي من جعل للذّة هذا المقام وهذا الإطار .

واللّذة الحرام لا تحرّر الإنسان من سلطة الدين وسلطة المجتمع فحسب ، بل إنّ فيها الخلاص أيضاً من «كرب الغموم» — بعبارة أبي نواس . ففي النص الخمرى يتجلّى الوعي بوجود سلطة أشدّ من سلطة الدين والمجتمع ، ألا وهي سلطة «الأيام» أو «الليالي» أو «الزمان» أو «الدهر» — استناداً إلى عبارة النص .

فالزمن أبدا يترصّد الإنسان ويفسد عليه حياته بما يبثه في النفس من «الهم» و «الكرب» . ولأن الزمن يعطي الهمّ والكرب فإن اللذّة — والخمرة قطبها — تكسب شرّابها سروراً . لذلك كان فيها الخلاص ، وبها يتحدّى الإنسان الزمن :

اصدع نجيّ الهموم بالطّرب
وانعم على الدهر بابنة العنب

ولنلاحظ ما في عبارة (على الدهر) — وعلى هنا لها معنى برغم — من تحدٍّ حتّى لكأنّ بين الإنسان والدهر سباقاً عنيداً . أو لا يدلّ هذا البيت على ذلك :

رأيت الليالي مرصدات لمدّتي
فبادرت لذّاتي مبادرة الدّهر

إنه العناد الذى يدلّ على رفض الاستسلام ؛ أى رفض اتباع الدهر في ما يختاره للإنسان .

ولكن التحرّر من همّ الدّهر هو تحرّر الغيبة وليس تحرّر الحضور . وأعني بالغيبة الخروج بفعل اللّذة من الوجود الواعي إلى وجود آخر يذهل فيه المرء عن شؤون الفكر . يقول أبو نواس :

فما الغبن إلاّ أن تراني صاحياً
وما الغنم إلاّ أن يتعتعني السّكرُ

فعش الفتى في سكرة بعد سكرة
فإن طال هذا عنده قصر الدهرُ

فللذّة إذن فعل خارق ، يكشف الحجب عن وجود مخالف للمألوف ؛ «فليل شرّابها نهار» . وهي :

كرخيّة تترك الطويل من العيش
قصيراً وتبسط الأملا

والخمرة ـ وهي قطب اللذّات ـ تجعل شاربها لا يأبه بحدود الزمن :

ويرى الجمعة كالسبت
وكالليل النّهارا

فتستوى عنده المفاهيم . أو ليست الغيبة في انتفاء دلالة تلك المفاهيم ؟ فعندما يصبح الطويل قصيراً ، ويغدو السبت كالجمعة والليل كالنهار ، تكون اللذّة قد حققت لمتناولها حلم الخلاص فكشفت له عمّا كانت المفاهيم العادية تغيّبه عنه .

وهكذا يصير المجون ـ واللذّة سبيله ـ محرّرا للإنسان من سلطة الأيام والمجتمع والأخلاق . فالخمرية إذن تكشف عن عالم مأمول يناقض الواقع ؛ فهي تعبّر عن الحلم المتوقّع ، أو هي ـ بعبارة أدق ـ تحقق بالكلمة والصورة المنتظر .

فليست الخمريات بهذا المعنى خالية من نظرة إلى الحياة وإلى الوجود الإنسان فيها . وهذه النظرة مستحدثة في الشعر الخمرى عند العرب ؛ فلم أر في ما رأيت ما يلائمها تمام الملاءمة ، وإنما أقصى ما نظفر به بعض الخطرات في هذه القصيدة أو تلك . أما أن يكون الشعر الخمرى عند العرب قبل أبي نواس قد جانس تمام المجانسة بين عناصر ترى إلى الوجود تلك الرؤية التي بينّا ، وتكشف للإنسان عن لذّة الغيبة المنتظرة لا الواقعة ، فذلك ما لا عهد لنا به .

ولأنّ هذه الرؤية مستحدثة فقد كانت العبارة والصورة مستحدثتين كذلك . ويكفى أن نرى إلى الألوان والأنوار والأضواء التي تشع من الخمرة لنقرّ بحداثة الصورة فيها ؛ فهذه الصّور نورانية ؛ وذلك من طبيعة الخمرة النّورانية .

ولعلّ من أدقّ الصور كشفاً عن هذه الطبيعة في الخمرة صورة المزج ؛ فهي «تكاد تخطف الأبصار» إذا مزجت بالماء ، وهي «تتوقّد كالسّراج» ـ بعبارة أبي نواس .

ولعلّ من أدقّ الأدلة على ما ذكرنا هذين البيتين :

إذا قهرت بالماء راق شعاعها
عيون النّدامى واستمر بها الأمرُ
وضاء من الحلى المضاعف فوقها
بدور ومرجان تألفه الشّذرُ

فالمعجم المعتمد في الصورة يرجع كلّه إلى معنى الضياء (الشعاع ـ ضاء ـ الحلى ـ البدور ـ المرجان ـ والشذر (وهو حبّات اللؤلؤ الصغار) .

والصورة في الخمرية تلائم كذلك ما سميناه بلذّة الغيبة ، التي هي أساس النظرة إلى الحياة والإنسان . فالمتلذّذ تختلط عليه المفاهيم فإذا هو في لجّ الحيرة والشك .

كدنا على علمنا ، للشكّ نسأله
أراحُنا نارُنا ، أم نارنا الرّاحُ

أو ليس في الشك والحيرة بعض الذهول عن الحاضر ؟

ويضيق عنّا المجال هنا لمزيد من الاسترسال في تحليل الصورة في النص الخمرى . ذلك أنّ هذا التحليل ليس هو غاية بحثنا ؛ فنحن نريد أن نتبين فحسب مدى التلاؤم بين معاني الخمرية وصورها ؛ فقد لاحظنا أنّ صور الخمريات حديثة في الشعر العربى حداثة المعانى الجديدة والرؤية الجديدة والمدنية الجديدة .

لقد تبينا من النّظر في النص الخمرى أنّ الخطاب الشعرى فيه قد تأسّس على :

١ - مخالفة السنة المتبعة في وصف الدّيار الباليات والدّعوة إلى تناول مظاهر الحياة المدنية الجديدة بالنظر والوصف . ثمّ لاحظنا كذلك مخالفة أبي نواس في خمرياته للسّنّة المتبعة في نعت الخمرة . وليس هذا الخلاف إلاّ دليلاً على الوعى بأن أسس القول الماضى لم تعد تستجيب لمقتضيات القول في الحاضر .

٢ - أدّت المخالفة إلى التجديد في الخطاب الشعرى في الخمريات ، فغدت معانى الخمرية جديدة ، وغدا للخمرة وجود فني جديد ، باستقلالها بغرض شعرى .

٣ - لم تكن الخمرية مجرّد وصف للخمرة ، بل كانت متجاوزة لذلك ، لتكشف عن رؤية جديدة للإنسان في علاقاته بسلطة المجتمع والدهر والدين .

٤ - لاءمت الصورة الشعرية كل هذه المعانى الجديدة والرؤية الجديدة .

أليست هذه الأسس الأربعة هي أسس الحداثة ؟ لذلك فقد صار من الجائز لنا أن نطمئن إلى وسم النص الخمرى ـ وهو نص قديم ـ بالحداثة . وقد كشفنا عن هذه الحداثة بالنّظر في النص من الداخل . فلننظر الآن في نص قديم آخر نلجه من الخارج ، عسانا نتبين حداثته . وهذا النص هو شعر أبي تمّام .

وليس غرضنا هنا الكشف عن الأسس الأربعة للحداثة ، وإنما هو البحث عند نقّاد أبي تمّام عن العلامات التي تجعل من شعره شعراً حديثاً . وقد اخترنا شعر أبي تمّام لما حظى به من عناية النقّاد قديماً وحديثاً ، ولما أثار من الاختلاف فيه ؛ فقد انقسم النقاد بين عائب عليه شعره ومستحسن له . سنبدأ بالنظر في آراء الفريقين عسى أن يوقفنا التحليل على غرضنا . ونظفر في كتابي «أخبار أبي تمّام» لأبي بكر الصولى ، وكتاب «الموازنة بين الطائيين» (أبو تمام والبحترى) للآمدى ، بآراء متباينة في شعر أبي تمّام . ففى كتاب الموازنة نقرأ الآراء التالية :

«شعره لا يشبه أشعار الأول ولا على طريقتهم ، لما فيه من الاستعارات البعيدة ، والمعانى المولدّة» . كما نقرأ : «عدل في شعره عن مذاهب العرب . . . إلى الاستعارات البعيدة المخرجة الكلام إلى خطأ الإحالة» . كما يقول الآمدى إن كلامه «ضدّ ما نطقت به العرب» . وهو يبين أنّ «استعارات أبي تمام في غاية القباحة والهجانة

والبعد عن الصواب ، وإنما استعارت العرب المعنى لما ليس له إذا كان يقاربه أو يدانيه أو يشبهه في بعض أحواله» (ص ٢٣٤) .

وفي كتاب أخبار أبي تمام للصّولي أمثلة كثيرة على مآخذ الناس عليه . من ذلك تساؤلهم «ما معنى ماء الملام» في قوله :

لا تسقني ماء الملام فإنني
صبّ قد استعذبت ماء بكائي

واتّهم أبو تمام بالجنون . من ذلك أنّ أحد الشعراء قال «جنّ أبو تمام في قوله :

تروح علينا كلّ يوم وتغتدي
خطوب يكاد الدهر منهنّ يصرع

أيصرع الدهر ؟ »(٨) . أما دعبل الشاعر فقال : «لم يكن أبو تمام شاعراً ، إنما كان خطيباً ، وشعره بالكلام أشبه منه بالشعر»(٩) . ولعلّ أشدّ المآخذ عليه قول ابن الأعرابي : «إن كان هذا شعراً فما قالته العرب باطل»(١٠) .

في هذه الشواهد القليلة تتجلّ أهمّ المآخذ على شعر أبي تمام . ولا يهمّنا في هذه الآراء منازع أصحابها ، وإنما الذي يهمّنا منها مدى دلالتها على حداثة أبي تمام . ومحور هذه الآراء يؤكد أن الشاعر قد خرج عن السنة المتبعة في الخطاب الشعري عند العرب أو ما سمي «بمذاهب العرب» . وركزت المآخذ على استعارات أبي تمام وأثرها في إخراج الكلام إلى معان غير مألوفة ، أو ما سماه الآمدي «خطأ الإحالة» ؛ فالإحالة هنا هي الدلالة المرجعية المسطّرة للكلمة مفردة أو للمعنى . وذلك يدل على أنّ شعر أبي تمام لم يكن شعراً اتباعيا لنسق المفاهيم الثابتة بفعل الزمن في الأذهان . وبذلك نفهم حيرة الشاعر الذي علّق على بيت أبي تمام (أيصرع الدهر ؟) ؛ فقول أبي تمام قد قطع في ذهن الشاعر بين مفهوم مألوف للدهر يقرّ بسيطرته على الإنسان ومفهوم مستحدث له .

وهذه القطيعة المفهومية التي أحدثها شعر أبي تمام مع الماضي ناشئة — كما نفهم من كلام معارضيه — عن قطيعة أسلوبية أساسها تصوّره للاستعارة ؛ ففي حين كانت استعارات الشعراء السابقين له تجعل «اللفظة المستعارة لائقة بالشيء الذي استعيرت له وملائمة لمعناه» — بعبارة الآمدي — أي أنها تقرّب بين معان تتشابه في بعض أحوالها ، فإن استعارات أبي تمام كانت — على نقيض ذلك — تؤالف بين المتباعدات ، فإذا للمجد في شعره جسد وكبد ، وإذا الغيث دهر حائك ، وللأيام ظهر يركب ، وكلها استعارات أخذ عليها الآمدي أبا تمام فعدها في «غاية القباحة» . فالصورة إذن لا تعكس الأشياء الموروثة ، وإنما تبتكر صلات جديدة بين عناصر الكلام فتكون «أبعد في الوهم» — بعبارة الجاحظ — فتنتهك بذلك ما هو سائد .

ولأنّ عناصر الكلام تأتلف في شعر أبي تمام ائتلافاً جديداً ، ولأنّ الصورة الشعرية تنتهك ما سمّاه أدونيس «دلالات العرف» ، فقد اتهم بالغموض . ولعلّ أبسط ما يدلّ على هذا ما جرى بين الشاعر والأعرابي ؛ فقد سأل الأعرابي أبا تمام : لماذا تقول ما لا يفهم ؟ فأجابه : وأنت لماذا لا تفهم ما يقال ؟ والسؤالان يدلان على عمق ما أحدثته معاني أبي تمام من قطيعة مفهومية مع ما ألفه الناس من المعاني . هذه القطيعة هي في رأي البعض مقابلة تمام المقابلة لأصول الشعر العربي كما جاء في موازنة الآمدي «ضدّ ما نطقت به العرب» ؛ فكلمة «ضدّ» تعني النقيض . وبهذا نفهم قول ابن الأعرابي وهو ينفي عن كلام أبي تمام صفة الشعر : «إن كان هذا شعراً فما قالته العرب باطل» .

فإذا كان نقاد أبي تمام القدامى قد لاحظوا عمق التباين بين شعره والشعر العربي السابق له فإن ذلك يعني أن الكون الشعري في قصيدته محدث ؛ أي أنّ الرؤية الإبداعية مستحدثة ، وليست في جوهرها إلا خلقاً بالكلمة والصورة لعالم تخييليّ .

هذه آراء المعارضين لأبي تمام وما تدل عليه . فلنر الآن إلى آراء المدافعين ، وأبرزهم على الإطلاق أبو بكر الصولي ، الذي قال فيه «هو رأس في الشعر مبتدىء لمذهب سلكه كل محسن بعده فلم يبلغه فيه»(١١) ، وهو كذلك : يعمل المعاني ويتكىء على نفسه فيها»(١٢) . وإلى جانب آراء الصولي نجد في كتاب أخبار أبي تمام ما يمكن أن نعدّه شهادة من كبار اللغويين والشعراء على شاعرية أبي تمام وجدة شعره ، مثل آراء ثعلب والمبرّد وابن المعتز والبحتري وغيرهم . وليس من شأننا هنا أن نعدّد الآراء ؛ فيكفينا منها رأي أبي بكر الصولي ؛ ففي كلامه إقرار جلي بأن الشاعر لم يكن متبعاً لسنة ، وإنما كان يعوّل على نفسه ؛ وذلك يعني الخروج في قول الشعر عن النسق المألوف . ولهذا فقد كان أبو تمام «مبتدئاً لمذهب» ؛ ففي الابتداء نفي لما سبق ، وإحداث لسبيل جديدة . ويدعم كل هذا عبارة (رأس في الشعر) .

إن الذي يهمّنا من آراء النقاد ، معارضين أو مدافعين ، هو هذا الإجماع على أن شعر أبي تمام مخالف للشعر العربي الذي سبقه . وقد بينا عند تحليلنا لآراء المعارضين بخاصة ما دلّت عليه تلك المخالفة العميقة من أن رؤية إبداعية جديدة قد تأسست في الشعر العربي . وهذه الرؤية أسسها أبو تمام عن وعي تامّ . أليس هو القائل :

لي في تركيبه بدع
شغلت قلبي عن السنن

نخلص بعد كلّ هذا إلى أنّ للنص الشعري القديم حداثته التي تؤسس رؤية جديدة تختلف من شاعر إلى آخر . فلئن كانت رؤية أبي نواس في النص الخمري تسعى إلى أن تخلق باللذّة الحرام عالمها ، فهي رؤية ذات سمات وجودية ، إن رؤية أبي تمام تسعى إلى أن تخلق بالتخييل عالمها ؛ فهي رؤية ذات سمات إبداعية ، على الرغم من أن الرؤية الوجودية ليست غائبة عنها ، كما أن الرؤية الإبداعية ليست غائبة عن النص النواسي . على أنّنا ذكرنا أبرز ما يتجلّ في النصين من رؤية .

ولم تكن حداثة النصين مقصورة على الرؤية ، بل إنها تأسست — إلى جانب ذلك — على مخالفة السنّة المتّبعة ، ومعاناة خلق الكلمة فالصورة خلقاً جديداً . وهذه كلها أصول الحداثة التي بيناها سابقاً .

ونذكّر بما أشرنا إليه آنفاً من أنّ نتائج البحث في حداثة النص القديم ليست حكراً على النصين المعتمدين في هذا العمل ، بل هي نتائج يمكن أن تطابق إبداع أبي العتاهية وابن المعتزّ والبحتري وأبي

العلاء وأبي الطيب المتنبي . وقد رأيت أن نصوص جميعهم محدثة ، برغم الاختلاف الكبير بل التضادّ العميق في رؤ يتهم للعالم وللإبداع الشعري . فالخصائص الجامعة بينهم هي أصول الحداثة ؛ أما الخصائص المميزة فإنها أعراضها ؛ وهي جميعاً تؤسس ما سمي بالحداثة العباسية . ومثلما وقع الحديث عن الحداثة العباسية فإنه يمكن البحث في الحداثة الشعرية بالأندلس . وانطلاقاً من هذا يمكن أن نتحدّث عن حداثات في الشعر العربي منتشرة في الزمان والمكان . وفي هذا دليل على أنّ الحداثة ليست نمطية ؛ أي أنها لا تتمثل في قوالب ورؤ ى إبداعية لا يجوز تعدّيها ؛ ولو كانت كذلك لغدت مظهراً عقيماً يعوق الإبداع . فالحداثة في جوهرها رؤ ية تجاوزية ، نتيجتها إخصاب الشعر .

لكنّنا نرى أن هذا ليس إلاّ وجهاً من وجوه حداثة النص القديم نسميه حداثة آنية ؛ ونعني بها استجابة النص في حقبة زمنية للتطور الحضاري ، فيقع التجاوز والإضافة . وقد بين ابن رشيق في «العمدة» فعل الزمن في الحداثة عندما قال : «فكلّ قديم محدث في زمانه ، بالإضافة إلى ما كان قبله»[١٣] ، فتفطّن إلى أنّ التحديث إضافة . وقد بينا عناصر تلك الإضافة في النصين المعتمدين في هذا البحث .

على أنّ ابن سنان الخفاجي قد كان أشدّ فطنة عندما أبرز أنّ التداول بين المحدث والقديم هو سنة التأليف ، وذلك في قوله : «القديم كان محدثاً والمحدث سيصير قديماً ، والتأليف على ما هو عليه لا يتغير»[١٤] . على أنّ هذا القول إن كان يدعم رأينا في وجود حداثات في الشعر العربي فإننا لا نطمئن إلى ما فيه ، وما في نص ابن رشيق من إقرار بحتمية أن يصير المحدث قديماً . ونشير إلى أن القدم عندهما هو نقيض الحداثة ؛ وليس هذا هو المعنى نفسه الذي نجده في عنوان البحث ؛ فالقديم عندنا وصفية تحدّد الانتساب التاريخي للنص ولا تناقض الحداثة .

بماذا نفسر إذن حياة نصوص قديمة وإحداثها في القراء وقعا لا يختلف عن النصوص المعاصرة لنا ؟ ألا يجوز لنا من ملاحظة هذه الظاهرة أن نتحدث عن حداثة زمنية للنص القديم ؟ سنجيب عن هذا السؤال بإيجاز كبير ، ينطلق من ملاحظات تعاين منزلة النص القديم عند المبدعين الجدد ؛ فنحن نلاحظ ما يلي :

١ - أنّ هناك مواقف نظرية للمبدعين من التراث الشعري ؛ وليس ذلك التراث إلاّ نصاً شعرياً قديماً . وجلّ هذه المواقف يؤكد أنّ فيه عناصر جديرة بالحياة ؛ أي أنها تلائم حداثة شعرنا اليوم ولاتنابيها . على أنّ جميعهم يحذّر من تقديس التراث واتخاذه مثلاً أعلى في الإبداع ؛ فأدونيس يميّز بين نصوص مازالت «تحتفظ بالقدرة على إضاءة الحاضر والمستقبل»[١٥] ، ونصوص أخرى فقدت تلك القدرة . والبياتي يؤثر شعراء قدامى مثل أبي نواس والمتنبي والمعري ؛ أما صلاح عبد الصبور فيدعو إلى عودة واعية إلى النص القديم «لنتخير منه . . . ما يقدر على الحياة ويحقق الفائدة في عصر يختلف اختلافاً عظيماً عن عصور التراث القديمة»[١٦] .وقد قرر في سياق حديثه عن الذين أثروا في رؤ يته الشعرية أن المعري أهمّ هؤلاء ، خصوصاً في قوله :

وهل يأبق الإنسان من ملك ربه ... ويخرج من أرض له وسماء

فقال : «لقد ارتعدت حينما قرأته . . . وأدركت فجأة ما دار في خلد هذا الفنان النبيل الأعمى»[١٧] .

٢ - نلاحظ كذلك أنّ للنص القديم حضوراً في النص الشعري الحديث . ولهذا الحضور مستويات متعددة ، فنجد أحياناً حضور العبارة القديمة بنصها مع بعض التغيير ، مثلما نقرأ في شعر السياب في مجموعة أنشودة المطر تضمينا لبيت المعري :

والذي حارت البرية فيه ... حيوان مستحدث من جماد

فجاء البيت عند السياب كما يلي :

والذي حارت البرية فيه ... بالتآويل كائن ذو نقود

كما تكون العبارة القديمة حاضرة بمعناها حينا آخر . ثم إن هذا الحضور ليس شكلياً وإنما هو في كثير من الأوقات جوهري ، كأن يكون مقدمة القصيدة الحديثة فتغدو هذه القصيدة مستلهمة من تلك المقدمة روحها . ونشير إلى أنّ لغة النص القديم تكيف في بعض النصوص الحديثة لغتها ، كما هو الشأن في مسرحية عبد الصبور الشعرية (مأساة الحلاّج) التي جاءت لغتها ثرية بمعجم الشعر الصوفي .

بعد هاتين الملاحظتين نخلص إلى القول إن النص الشعري القديم مؤثر في النص الشعري الحديث بأساليب متعددة وفي مواقع مهمة من ثقافة الشعراء وقصائدهم . وقد عبرت مواقفهم من التراث عن إقرار بأن من النصوص القديمة ما لم تستنفد حداثته ، كما عبّر إبداعهم عن المعنى نفسه . فمن النصوص ما عبر متاهات النسيان وأثبت قدرته على أن يضيء في القصيدة الحديثة . وهذا دليل يخوّل لنا الحديث عن حداثة زمنية للنص القديم .

فحداثة النص القديم حداثتان : آنية وزمنية . والحداثة الزمنية تدل على ما للنص القديم من قدرة على التكيّف مع الإبداع الجديد برغم تغيّر الأزمنة ، وبرغم التغيرات الثقافية والاجتماعية والحضارية . في الحداثة الزمنية يغدو النص متجدّداً عندما يدرج في سياقات تعبيرية مخالفة لدلالاته الأصلية ، وليس هذا التجدّد إلاّ شاهداً على أصالة حداثة النص القديم ؛ فالسياقات التعبيرية الجديدة هي الأعراض الطارئة على الجوهر . ولئن كانت الأعراض إلى زوال فإن للجوهر الدّوام .

فالحداثة جوهر في الشعر الأصيل ، بل هي صنو كل شعر أصيل .

الهـــوامـــش

(١) غالى شكرى : شعرنا الحديث إلى أين ؟ ص ١١٣ .

(٢) معنى الحداثة فى الشعر المعاصر (مجلة فصول مج ٤ ، يوليو ، اغسطس ، سبتمبر ١٩٨٤) .

(٣) صدمة الحداثة . ط ١ ــ ١٩٧٨ . دار العودة بيروت . ص ١١ .

(٤) فصول مج ٤ عدد ٤ .

(٥) محمد بن على الجرجانى : التعريفات : ص ٤٠ .

(٦) عـاذلى فى المـدام غيـر نـصـيـح
لا تـلـمـنـى عـلـى شـقـيـقـة روحـى

(٧) دقّـت عـن الـلـحـظات حـتى مـا تـرى
إلاّ الـتـمـاع شـعـاعـهـا الـعـيـنـانُ

(٨) أخبار أبى تمام : ص ٢٤٧ .
(٩) نـفـسـه .
(١٠) نفسه ، ص ٢٤٤ .
(١١) أخبار أبى تمام ص ٣٧ .
(١٢) المرجع نفسه ص ٥٣ .
(١٣) العُمدة . طبعة مصر ١٩٢٥ ص ٥٦ .
(١٤) سِرّ الفصاحة . طبعة مصر ١٩٦٩ ص ٢٧٣ .
(١٥) فاتحة لنهايات القرن . ص ٢٤٤ .
(١٦) حياتى فى الشعر . ص ١٣٩ .
(١٧) من ديوان صلاح عبد الصبور ج ٣ ــ دار العودة،بيروت.



الملكة الشعرية والتفاعل النصى
دراسة تطبيقية على شعر الهذليين*

محمد بريرى

مقدمة :

لاشك أن مقولات ت . س . إليوت فى مقاله الشهير « الموهبة الفردية والتقاليد » كانت أصلاً توجه عنه النقد الأدبى المعاصر فى كثير من تصوراته . يرى « إليوت » فى هذا المقال أن الشاعر الفرد حين يبدع قصيدة يكون واقعا تحت تأثير تقاليد تراثه الشعرى ، كما أنه فى الوقت نفسه يؤثر فى هذا التراث ويغير من نظرتنا إليه . ويشير إليوت بذلك إلى فكرة الجدل التى تنتظم العلاقة بين الماضى والحاضر ، فيحدثنا عن « مضى الحاضر » و« حضور الماضى » . وسوف اجتزىء من كلامه ما يلخص نظريته ، حيث يقول : « عندما يتم إبداع عمل فنى جديد فإن شيئاً ما يطرأ على الأعمال الفنية التى سبقته إلى الوجود . ولما كانت الآثار الأدبية تكوّن فيما بينها نظاماً مثالياً ، فإن شيئا من التعديل يحدث لها بدخول هذا العمل الجديد فيما بينها . لقد كان هذا النظام قائماً مكتملاً قبل أن يولد هذا العمل . ومن أجل أن يظل قائماً بعد دخول العمل الجديد فيه فلابد له من أن يتغير كله ، وإن كان ذلك بقدر ضئيل . وعلى هذا فإن العلاقات والنسب القائمة بين الأعمال الفنية تتغير ، كما تتغير قيمة كل عمل فنى بالقياس إلى الأعمال الأخرى »(١) .

فالعلاقة بين الماضى والحاضر علاقة اتساق . ولكى يتسق العمل الأدبى مع نظام التراث ينبغى له أن يكون جديدا بحق . ومن أجل أن يمنح الشاعر هذه الجدة لشعره فلابد له من أن يخضع ذاته لتراثه ، وأن يتخلى عن عقله الفردى ، ويسلك نفسه فى عقل أكبر هو عقل الأمة التى ينتمى إليها(٢) .

علاقة الاتساق إذن تختلف عن علاقة التشابه أو التطابق الناتج عن محاكاة أعمال التراث . فالعمل الشعرى الذى يكرر ما فى التراث لن يجد له مكاناً فى هذا النسق الذى يشير إليه « إليوت » ، لأنه نسق لا يسمح بالتكرار . ومقتضى ذلك أنه يتحتم على العمل الشعرى أن يختلف عن تراثه لكى يتسق معه . وهذا أشبه شىء بقانون التجاذب والتنافر بين الأقطاب المغناطيسية ، فالقطب السالب يلتحم مع الآخر الموجب لاتساقه معه فى كونه قطباً مغناطيسياً مثله ، ولاختلافه عنه فى كونه سالباً على حين كان الآخر موجباً .

إن الشاعر إذ يبتكر قصيدته من خلال الحوار الخلاق مع تراثه لا يصنع قصيدته وحده ، بل يصنعها معه أسلافه من الشعراء . ولهذا فإن إليوت حين نظر فى العلاقة بين الشاعر وشعره فرق بين الشخصية الشعرية التى ينطوى عليها الشاعر وشخصيته التاريخية . فالأولى تعلو على الملابسات التى تكتنف الشاعر فى حياته اليومية ، لأن قوامها من تقاليد تراثه الشعرى ، ولا شأن لها بالواقع وملابساته ، حتى وإن اتخذ الشاعر من هذا الواقع مادة لشعره . ويمثل « إليوت » لعلاقة الشاعر بقصيدته بما يحدث عندما يتفاعل غاز الأكسجين مع غاز ثانى أكسيد السلفا ، فى وجود سلك من البلاتين ، إذ بتمام التفاعل ينتج أكسيد السلفا ، غير أن سلك البلاتين لايطرأ عليه أى تغيير ، كما أن مادة

* هذا المقال تطوير لبعض الأفكار التى وردت فى بحثى لنيل درجة الدكتوراه . وعنوان البحث « شعر الهذليين برواية أبى سعيد السكرى : دراسة أسلوبية » . وقد قدم البحث إلى كلية الآداب بجامعة المنيا ، وأشرف عليه الأستاذ الدكتور رمضان عبد التواب .

أكسيد السلفا - حاصل هذا التفاعل - لا تحتوى على شىء من مادة البلاتين . فالشاعر من وجهة نظر « إليوت » يشبه سلك البلاتين الذى كان وسيطا ضروريا لإنتاج أكسيد السلفا . إذ الشاعر وسيط ضرورى لإنتاج القصيدة ، وإن كانت القصيدة برغم ذلك لا تحمل شيئا من خصائص الشاعر التاريخية[٣] .

وما يقول به « إليوت » يجد سنداً قوياً من بعض علماء النفس الذين تطرقوا إلى موضوع الشعر والفن . يقول « يونج » إن علم النفس التحليلى يجب أن ينأى عن فكرة الطب النفسى عند النظر فى أمور الأدب والفن ، « فالعمل الفنى ليس ظاهرة مرضية ، وتلك الحقيقة تستتبع منهجاً فى النظر يختلف عن منهج العلاج الطبى . . . فالعمل الفنى ليس شخصاً ، بل هو موضوع يعلو على الشخصية . . . والدلالة الخاصة التى ينطوى عليها العمل الفنى الحقيقى إنما تكمن فى أنه يتجاوز الحدود الشخصية ويسمو إلى ما هو أبعد من اهتمامات مبدعه »[٤] . ويشبه « يونج » العلاقة بين العمل الفنى ومبدعه بالعلاقة بين الشجرة والتربة ، فكما أن الشجرة تنتمى إلى عالم النباتات لا إلى عالم التربة ، فإن العمل الفنى ينتمى إلى عالمه لا إلى العالم الشخصى لمبدعه[٥] . وإذا كانت جودة التربة أو رداءتها مما يؤثر فى جودة النبات أو رداءته فإنها لا تغير من انتماء النبات إلى عالم النباتات . « فالخاصية المعنوية للعمل الفنى تكمن فى داخله ، ولا شأن لها بالعوامل الخارجية »[٦] . ويمضى « يونج » فى تحليله للظاهرة الأدبية فيصل إلى القول بأن « العملية الإبداعية كالكائن الحى الذى زرع فى نفس الإنسان لكى يمارس داخل هذه النفس نوعاً من الحياة المستقلة . وبلغة علم النفس التحليلى فإن هذا الكائن الحى ما هو إلا عقدة مستقلة بذاتها . وهذا يعنى ان جزءاً من النفس يستقل عنها ، على نحو يؤدى بهذا الجزء إلى أن يمارس حياة خاصة خارج فوضى الوعى »[٧] . ولا يخفى ما فى كلام يونج من تشابه مع كلام إليوت ، فكلاهما يعتد بعلو الأثر الأدبى على ذات مبدعه واستقلاله عنها .

والقول بعلو الأثر الأدبى على ذات مبدعه لا يتناقض - كما يقول الدكتور لطفى عبد البديع - مع ما هو ملحوظ من أننا حين نقرأ لا نستغنى عن ذات أو « أنا » ننسب إليها ما فى القصيدة من وجوه التعبير ، فهذه الذات إنما هى ذات تخييلية ، قوامها من تفاعل الشاعر مع تقاليد تراثه التى أسهم فى صنعها شعراء كثيرون ، فهى ذات غير شخصية ، « فمن التوهم الخاطىء الظن بأن الشعر تعبير لغوى يئول إلى شخص الشاعر . . . والقائل التخييلى عنصر لابد منه فى الأدب للوقوف على معالم التركيب اللغوى وما تئول إليه من وحدة »[٨] ، كما أن « القائل التخييلى هو القائل الذى ينتج عن التحليل الأسلوبى . . . فالعمل الأدبى . . . تركيب نسيجه من اللغة التخييلية التى يستحدثها الشاعر فى نطاق التقاليد الأدبية »[٩] . فالشاعر على هذا يستحدث ما يستحدث من خلال الجدل مع تقاليد تراثه ، بحيث ينتج هذا الجدل ذاتاً شعرية أو « أنا » تخييلية ذات طابع فريد . وهى ذات يصدر عنها الشاعر فى إبداعه ، ولا شأن لها بالذات الأخرى التى يصدر عنها فى سلوكه وعمله غير الشعرى .

أما « وليك » و « وارين » فيظهر اعتدادهما بفكرة التقاليد فى تعريفهما للقصيدة ، حيث يقولان بأن « القصيدة ليست إلا بناء من التقاليد »[١٠] . غير أن التقاليد عندهما لا تعنى مواضعات نقدية سابقة ، بل تعنى نوعا من التقاليد التى تسعى القراءة الناقدة إلى استخلاصها من النصوص ، فمصطلحات من مثل الكلاسيكية أو الرومانتيكية لا تفى بشىء مما يعنيانه . والقراءة المشار إليها تعنى بالعلاقات بين ظواهر الأدب ، وتعول - من ثم - على مقارنة النصوص بعضها ببعض ، سعياً إلى استخلاص المؤتلف والمختلف فى تقاليد الأدب . وينتهى مثل هذا الجهد إلى تقسيم الأعمال الأدبية وتصنيفها على حسب نوع التقاليد التى تتجسد هذه الأعمال من خلالها[١١] .

ويأخذ « وليك » و « وارين » على من يحاولون عزل العمل الأدبى عن تراثه - بدعوى الاعتداد بالفردية - أن مثل هذا النظر يؤدى بالعمل إلى أن يصير عاجزاً عن توصيل شىء إلى قارئه ، لأن العمل الأدبى لا يتأتى فهمه بمعزل عن نظام من التقاليد ينتمى إليه ، بل إن مجرد تعرف نص من النصوص الأدبية يستلزم وجود نسق من الأعراف والتقاليد ينتسب إليه هذا النص ، وإلا صار من المحال فهمه بوصفه نصاً أدبياً .

ومن أجل أن يوضح « وليك » و « وارين » تصورهما للعلاقة بين العمل الأدبى وتقاليد تراثه أقاما تناظراً بين نظرية الأدب كما يفهمانها ونظرية اللغة كما بينها « دى سوسير » ، حين فرق بين اللغة Langue والكلام Parol ، أى بين النظام اللغوى المجرد الكامن فى عقول المتكلمين ، والكلام الذى يعد بمنزلة التحقق الحسى لهذا النظام[١٢] . ووفق ما يرى « وليك » و « وارين » فإن الممارسة الفردية للأدب هى من تقاليد التراث بمنزلة الكلام من اللغة . وكما أن الكلام لا يتأتى بدون نظام لغوى يتوجه عنه المتكلم فإن الممارسة الفردية للأدب - إبداعا أو فهماً - لاتتأتى بدون نظام من التقاليد تتوجه عنه . والظاهرة لا تكون فردية إلا بالقياس إلى نظام تنتسب إليه ، أى أن تقاليد الأدب هى التى تمنح العمل الأدبى فرديته ، لأن وجود العمل الأدبى يتزامن مع وجود تقاليده ، فإذا انتفى أحدهما انتفى الآخر .

ولعله مما يزيد هذه الفكرة وضوحاً أن نتذكر ما اتبعه « دى سوسير » حين اتخذ من لعبة الشطرنج وسيلةً لبيان فكرته ، ففى هذه اللعبة « ينبغى التمييز بين شيئين : نظام اللعبة أو قوانينها التى يلم بها اللاعبان ، والأداء الذى يمضى على وفق هذه القوانين . فكل أداء للعبة تظهر فيه نفس العلاقات وان تعددت صور الأداء فى كل مرة . . . وبهذا يظهر أن القوانين محدودة ، ولكن صور التعبير عنها غير محدودة »[١٣] . ومثل ذلك يقال عن الأدب الذى يتوجه مبدعوه عن تقاليد بعينها وإن كانت الأعمال التى يبدعونها لا يحدها حد .

ويتميز نظام التقاليد الأدبية بنوع من المرونة بحيث ينتج عن محاورته من خلال مبدعيه وقرائه تغير مستمر فى بنائه ، فهو لا يكف عن النمو لأنه فى حالة صيرورة مستمرة ، « ولا يتحقق تحققا كاملاً »[١٤] . وليس تاريخ الأدب شيئاً أكثر من رصد هذا التغير المطرد فى نظام التقاليد . وبرغم هذا التغير فإن للأدب هويةً متميزةً فى جميع أطواره . ولا يختلف نظام التقاليد الأدبية فى ذلك عن النظام اللغوى الذى يظل محتفظاً بخصوصيته برغم تغيره المستمر . فنظام العربية مثلا يتغير عبر الزمن ، ويظل برغم ذلك نظاماً خاصاً لا يمكن الخلط بينه وبين نظام لغوى آخر ، كالعبرية أو غيرها .

(يجب أن تنتبه إلى أن « دى سوسير » حين تكلم عن ثبات النظام اللغوى إنما كان يعنى اللغة فى لحظة بعينها ، أى كان يحدثنا عن اللغة فى

بعدها الآني Synchronic لا عن بعدها التاريخي أو الزمني Diachronic ، وإلا فإن اللغة Langue ستتغير عبر الزمن ، وتتغير قوانينها المجردة ، وإن كانت تتغير بشكل خاص يحفظ لها هويتها ؛ فالتغير في نظام اللغة محكوم هو أيضا بقوانين مجردة)

وليس هذا التناظر بين نظرية اللغة ونظرية الأدب إلا أثرا من آثار الاعتداد بفكرة التفاعل في علاقة الفرد بتراثه ؛ يستوي في ذلك أن يكون ذلك التراث لغةً أو أدباً أو أي شيء آخر . وجدير بالذكر أن هذه العلاقة توجه الفكر النقدي المعاصر في كثير من مسائله . وينحو هذا التفكير إلى تقييد هذه العلاقة في مصطلحات بعينها ، سعياً إلى الخروج بها من حيز التأمل والحدس إلى حيز التفكير العلمي المنضبط .

ويأتي مصطلح « التفاعل النصي »[١٥] Inertextuality* في مقدمة هذه المصطلحات التي تتردد في الكتابات النقدية المعاصرة ، حاملة في طياتها تأكيد فكرة أن النص المستحدث إنما يتولد عن تفاعل خلاق بين منشيء هذا النص وتقاليد تراثه .

ويرى بعضهم في تعريفه هذا المصطلح أن الفنان لا يبدع من خلال النقل عن الطبيعة بل من خلال تفاعله مع تصورات النصوص السابقة عن الطبيعة . فالشاعر يشكل المعنى من خلال توليد نصه من نصوص سابقة عليه ، سواء في ذلك أن يكون واعياً بذلك التوليد أو غير واع[١٦] .

ويتسق مع هذا الرأي ما ذهب إليه جوناثان كالرمن أن التواصل بين المبدع والمتلقي ينهض على معرفتهما المشتركة بالتقاليد المنطوية في النصوص ، تلك التقاليد التي تعد شرطاً لإمكان التفاهم بين المبدع والمتلقي[١٧] .

ولا يقتصر « ريفاتير » Riffaterre على مجرد تأكيد فكرة نمو النصوص الجديدة من نصوص سابقة ، بل يذهب إلى حد القول بأن النص الجديد لا يتأتى له وجود إلا من خلال هذه العملية التي تتوالد فيها النصوص بعضها من بعض[١٨] .

ويذهب بعض المتكلمين في فكرة التوالد النصي إلى أن القدرة على التجديد والابتكار تتناسب طردياً مع القدرة على فهم تقاليد التراث واستيعابها ؛ « فالقدرة على التفرد في مجال الإبداع الشعري أو النقدي لا توهب للرهبان ، أي المعزولين عن التقاليد والأعراف ، بل توهب لهؤلاء الذين يسيطرون على التقاليد ويتمثلونها »[١٩] . وقريب من هذا ما نقله « جوناثان كالر » عن « جوليا كريستيفا » حيث ترى أن رصد المعالم البارزة في العمل الأدبي المدروس لا يتأتى إلا عن طريق معرفة الصلة بينه وبين النصوص الأخرى ؛ لأن النص عندها إنما يتشكل من خلال إشاراته الضمنية إلى النصوص الأخرى[٢٠] .

والمصطلح الآخر الذي يتردد على ألسنة النقاد المعاصرين ، كاشفاً كذلك عن نوع من النظر يعول على فكرة التفاعل بين الفرد وتراثه ، هو مصطلح الخطاب Discourse . يقول « أنتوني إيستوب » في أثناء تعريفه بهذا المصطلح : « إن الخطاب مصطلح يعين الكيفية التي تنتظم بها الجملة اللغوية مع غيرها من الجمل لتكوّن نسقاً معينا هو ما نطلق عليه اسم النص »[٢١] . ويمضي بعد ذلك قائلا : « وكما تتضام الجمل اللغوية لتكون نصاً بعينه فإن النصوص بدورها تتضام وتنتظم في علاقات لتكوّن فيما بينها خطابا Discourse »[٢٢] .

ويذكر بعض الباحثين أن هذا المصطلح يشير إلى مجموعة النصوص والتفسيرات والبحوث ، أي الأرشيف الذي يشكل حقلا معرفيا ما »[٢٣] . ويؤكد « فوكو » معنى الحتمية الذي ينطوي عليه مفهوم « الخطاب » ؛ إذ يرى « أن الأرشيف ـ كالماضي ـ لا يشكل فقط ، بل يحدد ويعين ويقيد ما يقال . . . فالخطاب يستحيل الإفلات منه »[٢٤] .

وإذا كان « فوكو » يؤكد ما يتضمنه المصطلح من معنى الحتمية القاهرة فإن آخرين يهتمون بإبراز معنى الجدل الخلاق مع الماضي . يقول « إيستوب » : « إن أي نص مستحدث يكرر ما في الخطاب ويختلف عنه في آن واحد . . . . يتسق مع خطابه ويغيره أيضاً ، وإن كان ذلك بقدر ضئيل »[٢٥] .

والقول بتبادل التأثير والتأثر بين الماضي والحاضر لا يختلف عما سبق إليه « إليوت » في بيانه للعلاقة الجدلية بين الشاعر وتراثه . و« إيستوب » نفسه يقول « الحق إن ما اتبعه (إليوت) حين وصف العلاقة بين القصيدة الفردية وتراثها يمكن أن يعد تعبيراً دقيقاً عن كيفية انتظام النصوص في علاقاتها بعضها ببعض لتكون خطابا Discourse »[٢٦] .

لقد بدأنا بكلام « إليوت » عن العلاقة بين الفرد وتراثه ثم انتهينا إليه ؛ وفي هذا ما يثبت بطلان الاعتقاد الشائع بأن الأفكار ينسخ بعضها بعضاً ؛ إذ إن حقيقة الأمر أن أي فكرة جديدة في أي مجال من المجالات هي نوع من توليد الجديد من القديم . وأي نص جديد في أي مجال من المجالات ما هو إلا حصيلة لتفاعل خلاق بين منشيء هذا النص ونصوص أخرى سابقة عليه . وربما رأى بعضهم في مثل هذا التفكير شيئاً من عبادة الماضي أو الاستمساك بالقديم ؛ وهذا وهم آخر ؛ لأن القول بعلاقة التوالد بين الماضي والحاضر يتضمن تغيير الماضي نفسه أو تجديده ؛ فهذا هو الدرس الذي تعلمناه من « إليوت » حين حدثناعن « حضور الماضي » و « مضي الحاضر » . إن الفكر الإنساني - سواء في مجال الإبداع الفني أو في مجال الأفكار المجردة - جسم واحد لا يكف عن النمو ، وليس مجرد تراكم للأفكار والتصورات المنفصلة .

أما موقف النقاد العرب القدامى من فكرة العلاقة بين الشاعر وتقاليد تراثه فيمكن تلخيصه في عبارة الدكتور مصطفى ناصف حين قال « ظلت المشكلة الأساسية عندهم هي أية علاقة يمكن أن تكون بين الشعور بالانتماء والشعور بالتطور . وبعبارة أخرى ما قانون التطور ؟ ما علاقات الجدل بين الماضي والحاضر ؟ . . . ومهما يكن فلباب النقد العربي بلا جدال هو البحث عن الحاضر الذي يتفاعل مع الماضي ، أو الجديد الذي يعانق القديم ، أو الجدل الذي لا تستقيم فيه دعاوى الخلاف دون دعاوى القرب وشبه الاتفاق . . . هذه هي الروح العميقة التي تجري في النقد العربي القديم ، الذي يوسم من أجل هذا كله بأنه محافظ أو مغال . وكلمة محافظ كلمة صالحة إذا أريد بها الشعور بالانتماء ، والشعور بالشخصية الجماعية والتقدير المستمر للماضي تقديراً لا يزول »[٢٧] .

(*) يعرب مصطلح Intertextuality بـ « التناص » لدى غير المصادر التي رجع إليها الباحث . (التحرير)

فكرة الجدل الخلاق مع الماضى إذن لها جذور عميقة فى التفكير العربى، وإذا كانت عاطفة الولاء هى الباعثة على مثل هذا التفكير فسوف نرى فى بعض النصوص القديمة ما يدل على تأمل متعمق فى العلاقة بين المبدع وتقاليد تراثه . والحافز العاطفى لا يتنافى مع التفكير العلمى على كل حال .

من الأمثلة التى تدل على ذلك ما يرويه ابن منظور عن استئذان أبى نواس خلفاً الأحمر فى نظم الشعر ، حيث يقول : « وكان (أبو نواس) قد استأذن خلفاً فى نظم الشعر فقال له : لا آذن لك فى عمل الشعر إلا أن تحفظ ألف مقطوع للعرب ، ما بين أرجوزة وقصيدة ومقطوعة . فغاب عنه مدة وحضر إليه ، فقال له : قد حفظتها ، فقال : أنشدها ، فأنشده أكثرها فى عدة أيام . ثم سأله أن يأذن له فى نظم الشعر ، فقال له : لا آذن لك إلا أن تنسى هذه الألف أرجوزة كأنك لم تحفظها . فقال له : هذا أمر يصعب على ، فإنى قد أتقنت حفظها . فقال له : لا آذن لك إلا أن تنساها . فذهب إلى بعض الديرة وخلا بنفسه ، وأقام مدةً حتى نسيها . ثم حضر ، فقال : قد نسيتها حتى كأن لم أكن حفظتها قط . فقال له : الآن انظم الشعر »(٢٨) .

والرواية إذا أحسنا الإنصات إليها تنطوى على تعمق فى النظر . وهى أولاً توحى بما للشعر من مكانة وخطر فتسمو بخلف الأحمر إلى منزلة الحكيم العالم بسر الشعر ، فلا يملك أبو نواس حياله إلا أن يسمع ويطيع ، فلا يجادله فى هذين الأمرين المتناقضين اللذين يطلبهما منه ؛ إذ لا يأذن له فى نظم الشعر إلا إذا كان حافظاً لتراث الشعر ناسياً له فى آن واحد . والحكمة التى ينطوى عليها مسلك خلف الأحمر – الذى يبدو متناقضاً – تكمن فى أن الشاعر لا يكون كذلك إلا إذا عرف التراث ولكنها معرفة لا تنصرف إلى حروف التراث ؛ لأن الغاية منها أن ينطبع فى نفس الشاعر أثر يتوجه عنه حين يبدأ فى نظم الشعر . والرواية فى خلال ذلك تشير إلى المعاناة التى يتحتم على الشاعر أن يمر بها قبل أن يتسنى له امتلاك هذه الشفرة الكامنة فى التراث ، أو تلك اللغة السرية التى سوف تمكنه بعد ذلك من قول شعر جديد . وقد عبرت الرواية عن ذلك بما يشبه الرمز حين جعلت أبا نواس يخلو بنفسه فى دير حتى يمكنه أن يستوعب سر التراث مع نسيان حروفه ؛ إذ إنه بذلك فقط يمكن أن يقول شعراً جديداً يخلو من التقليد أو المحاكاة .

والرواية على قصرها شديدة الإيحاء وتحتاج إلى من يتأملها فى سياق من الروايات المشابهة ، ويستخلص بعض المبادىء الفكرية المنطوية فى ثنايا الكلام .

وربما كان ابن خلدون يشير إلى رواية ابن منظور السابقة وما يشبهها من روايات ، وذلك فى حديثه عن كيفية عمل الشعر ؛ إذ يذهب هو كذلك إلى أن أول شرط لإحكام صناعة الشعر كثرة الحفظ حتى « تنشأ فى النفس ملكة ينسج على منوالها . . ولا يعطيه الرونق والحلاوة إلا كثرة المحفوظ »(٢٩) .

ويضيف ابن خلدون بعد ذلك ما يرجح أنه كان يولد كلامه من كلام ابن منظور إذ يقول « وربما يقال إن من شرطه نسيان ذلك المحفوظ لتمحى رسومه الحرفية الظاهرة . . فإذا نسيها وقد تكيفت النفس بها انتقش الأسلوب فيها كأنه منوال ينسج عليه بأمثالها من كلمات أخرى »(٣٠) .

وإذا كان ما روى عن خلف الأحمر وأبى نواس يشير ويرمز أكثر مما يصرح فإن ابن خلدون أخذ على عاتقه مهمة توليد التصورات المنضبطة وتقييدها فى مصطلحات . ففى النص السابق جعل للحفظ وظيفة محددة قيدها فى مصطلح الملكة ؛ فالشاعر إنما يحفظ من التراث لكى تنشأ فى نفسه ملكة يصدر عنها فى قول الشعر . فالغاية من معرفة التراث أن ينشأ فى عقل الشاعر ما يشبه المنوال الذى ينسج عليه الشاعر فيما بعد كلامه . وليس الغرض من حفظ القديم محاكاته بل غايته نشوء الملكة ، فإن نشأت لم يعد للمحفوظ وظيفة . وكان ابن خلدون دقيقاً حين قال « وربما يقال إن من شرطه نسيان ذلك المحفوظ » ؛ فهو لا يؤكد ضرورة النسيان ؛ لأن الملكة إذا رسخت فسيان أن يبقى المحفوظ فى الذاكرة أو لا يبقى .

ولابن خلدون كلام عن جلال الشعر وصعوبته يتصل بما نحن بصدده ، حيث يرى أن « فن الشعر من بين الكلام كان شريفاً عند العرب ، ولذلك جعلوه ديوان علومهم وأخبارهم . . . ولا يكفى فيه ملكة الكلام العربى على الإطلاق ، بل يحتاج بخصوصه إلى تلطف ومحاولة فى رعاية الأساليب التى اختصته العرب بها واستعمالها »(٣١) .

وللأسلوب عنده معنى يجاوز المعانى النحوية والبلاغية والعروضية ؛ فالأسلوب صورة ذهنية مجردة يتولد عنها الكلام الشعرى . يقول عن صناعة الأساليب : « اعلم أنها عبارة عن . . . المنوال الذى ينسج فيه التراكيب ، أو القالب الذى يفرغ فيه . ولا يرجع إلى الكلام باعتبار إفادته أصل المعنى الذى هو وظيفة الإعراب ، ولا باعتبار إفادته كمال المعنى من خواص التراكيب الذى هو وظيفة البلاغة والبيان ، ولا باعتبار الوزن كما استعمله العرب فيه ، الذى هو وظيفة العروض ؛ فهذه العلوم الثلاثة خارجة عن هذه الصناعة الشعرية . »(٣٢) .

لقد عرف ابن خلدون الأسلوب فى الفقرة السابقة تعريفاً سلبياً ، فنفى أن يكون الأسلوب راجعاً إلى مراعاة قوانين النحو أو البلاغة والبيان أو العروض ؛ فما تعريفه الإيجابى للأسلوب ؟ يقول مكملاً عبارته السابقة :

« وإنما يرجع (الأسلوب) إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص . وتلك الصورة ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الإعراب والبيان ، فيرصها فيه رصاً ، كما يفعل البناء فى القالب ، أو النساج فى المنوال »(٣٣) .

ويمضى ابن خلدون فى بيان تصوراته عن الأسلوب فيحدثنا عن « القالب الكلى المجرد فى الذهن من التراكيب المعينة التى ينطبق ذلك القالب على جميعها » فيقول : إن مؤلف الكلام هو كالبناء أو النساج ، والصورة الذهنية المنطقية كالقالب الذى يبنى فيه أو المنوال الذى ينسج عليه ، فإن خرج عن القالب فى بنائه أو على المنوال فى نسجه كان فاسداً . ولا تقولن إن معرفة قوانين البلاغة كافية فى ذلك ، لأنا نقول : قوانين البلاغة إنما هى قواعد علمية قياسية . . . وهذه

الأساليب التي نحن نقررها ليست من القياس في شيء ، إنما هي هيئة ترسخ في النفس من تتبع التراكيب في شعر العرب . . . ولهذا قلنا إن المحصل لهذه القوالب في الذهن إنما هو حفظ أشعار العرب . . . والمستعمل منها عندهم هو الذي يبني مؤلف الكلام عليه تأليفه ، ولا يعرفه إلا من حفظ كلامهم حتى يتجرد في ذهنه من القوالب المعينة الشخصية قالب كلي مطلق يحذو حذوه في التأليف كما يحذو البناء على القالب ، والنساج على المنوال . فلهذا كان فن تأليف الكلام منفرداً عن نظر النحوي والبياني والعروضي »(٣٤) .

ومن الجلي أن مصطلح الأسلوب عند ابن خلدون لا يختلف من حيث مضمونه الفكري عن مصطلح الملكة ؛ فهو يعني بهما شيئاً واحداً عبر عنه بصور متنوعة . فهو تارة « هيئة ترسخ في النفس » وتارة أخرى « قالب أو منوال يبنى عليه أو ينسج » ، وهو أيضاً « قالب كلي مطلق يتجرد في الذهن » ، كما أنه « صورة ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب » . بيد أن الأسلوب وإن كان يحمل المضمون نفسه الذي يحمله مصطلح الملكة ، فهو اسم مخصوص للملكة حينما يكون الكلام فيها نسميه الإبداع الأدبي ، شعراً كان أو نثراً .

ولا شك أن كلام ابن خلدون يتضمن أموراً كثيرةً جداً ، سوف نحاول إلقاء الضوء على بعضها حسبما يقتضي السياق الذي نتناول أفكاره من خلاله .

وأول ما نشير إليه في هذا السبيل هو أن إيمان فيلسوفنا بما للتراث من أهمية لا يرجع إلى عاطفة الولاء بل هو مسألة علمية ، أو هو يقين عقلي بأن المجدد الحقيقي لا يكون كذلك إلا من خلال معرفته بتراثه . وهذا المبدأ العقلي يجريه ابن خلدون على الأدب واللغة وغيرهما من الأنشطة الثقافية للفرد . وهو نفسه يقرر ذلك قائلاً :

« فالملكة الشعرية تنشأ بحفظ الشعر ، وملكة الكتابة بحفظ الأسجاع والترسل ، والعلمية بمخالطة العلوم والإدراكات والأبحاث والأنظار ، والفقهية بمخالطة الفقه وتنظير المسائل وتفريعها وتخريج الفروع على الأصول ، والتصوفية الربانية بالعبادات والأذكار وتعطيل الحواس الظاهرة بالخلوة والانفراد عن الخلق ما استطاع ، حتى تحصل له ملكة الرجوع إلى حسه الباطن وروحه ، وينقلب ربانياً ، وكذا سائرها . وللنفس في كل واحد منها لون تتكيف به »(٣٥) .

وعلينا أن نتذكر أن الغرض من الحفظ أو المخالطة أو التمرس هو أن ينشأ لدى الفرد « قالب كلي مطلق يتجرد في الذهن » أو « صورة ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب » .

وقد أجرى ابن خلدون مفهوم الملكة أيضاً على الصنائع المختلفة . وكلمة صنائع تعني عنده شيئاً قريباً مما نسميه اليوم بالمظاهر الثقافية ، سواء كانت هذه المظاهر عقلية روحية أو مادية ؛ أي أن الصنائع مصطلح يشبه مصطلح الثقافة بمعناها الأنثروبولوجي . لهذا فإن ما ينطوي عليه مصطلح الملكة ينبيء عن نظرية في المعرفة يتوجه عنها ابن خلدون في مختلف المسائل التي يطرحها . ولذلك فإنه من الخطر بمكان أن نحاول نسبة كلام هذا الفيلسوف إلى بعض الأفكار الفلسفية والنقدية المعاصرة دون أن نلم الماماً معقولاً بمراميه البعيدة . أما الهجوم على كلام ابن خلدون وتوزيعه على بعض النظريات المعاصرة فسوف يؤدي إلى تمزيق فكره وهدم تماسكه الداخلي(٣٦) . ولا أريد أن أعزل فكر ابن خلدون عن الحداثة ؛ فحداثة فكره أمر لا يمكن إنكاره ؛ غير أن تحقيق المسائل يقتضي خطوة أولية هي أن نعرف فكر ابن خلدون أولاً في سياقه التاريخي الثقافي ؛ وهو ما يتجاهله كثيرون سهواً أو عمداً . فالغالب على الناظرين في أفكار ابن خلدون اعتباره فرداً عبقرياً أو حالة من الحالات الاستثنائية الفريدة التي لا يقاس عليها . وهذا في الحقيقة جهل بفلسفة ابن خلدون نفسها ، أو إنكار لها وتناقض معها ؛ لأن ملكة ابن خلدون نفسها نشأت عن تمرسه بالثقافة العربية الإسلامية . إن القالب الكلي المجرد في ذهن ابن خلدون أو المنوال الذي ينسج عليه تفكيره لم ينشأ إلا من طول تمرسه بثقافة قومه .

وعلى الرغم من أنه من المشروع أن ننسب بعض الأفكار التراثية إلى الفكر المعاصر ، لما لذلك من فائدة في دمج الفكر المعاصر في جسم الثقافة العربية ، على نحو يؤدي إلى تنشيط هذه الثقافة وتغذيتها بما يفيد نموها الذاتي ، فإن ذلك يجب أن يتم وفق منهج علمي منضبط . ولكي يكون مثل هذا الجهد علمياً حقاً فإنه ينبغي أن يتوفر على النظر في كل فكرة تراثية في سياقها التاريخي الصحيح أولاً ، بحيث تتضح حدود الفكرة ومراميها البعيدة والقريبة اتضاحاً كاملاً دون تهويل أو تهوين . وبعد ذلك لنا أن نقارن أو نشابه بين الفكرة التراثية والفكر المعاصر . وليس من المستبعد عندئذ أن تنشأ لدينا نظرية عربية في علم الأسلوب أو في علم العلامات أو في التفاعل النصي ، تستفيد من التراث ومن الفكر المعاصر معاً ، وأن ينشأ لدينا مصطلحاتنا الخاصة التي تعيننا على محاورة الأفكار المعاصرة بشكل خلاق يضيف إلى الجديد جديداً ، بحيث يصبح البحث في التراث بناء للأفكار المعاصرة ، واستكشافاً أصيلاً للمشكلات المطروحة للنظر . أما منهج الانتظار والتربص لكل شاردة وواردة في الفكر المعاصر ، ثم الإسراع إلى التنقيب في التراث بحثاً عما قد يتطابق معها لأدنى مشابهة ظاهرية فليس له إلا نتيجة واحدة ، هي إساءة فهم الفكر المعاصر والتراث في آن واحد ، على نحو يفضي بنا إلى حالة من الفوضى الشاملة ، التي تتيح لكل واحد أن يقول ما يعن له دون ضابط أو رابط .

من الأمور التي قد تحدث لبساً في فهم كلام ابن خلدون تردد كلمة « قالب » التي قد توحي بأن الشاعر يقع أسير قوالب محددة تعوقه عن التجديد . وهذا التوهم يدفعه ما هو ملحوظ من أننا نتكلم وفق قوالب ذهنية مجردة نصدر عنها ، ولا يمنعنا ذلك من التعبير عن أفكار ومشاعر متباينة أشد التباين . ولعل في استخدام ابن خلدون للتشبيه الآخر ، وهو « المنوال » ، ما يعيننا على تفهم المسألة بطريقة أوضح . فالمنوال وإن كان آلة تحدد للأثواب المنسوجة صفات لا تتعداها فإنها لا تعوق النساج عن التنويع في المنسوجات من حيث التشكيل والتكوين حسبما يتراءى له ، وحسبما تتيح له مهاراته . ومن جهة أخرى فإن المنوال الذي ينشأ في عقل شاعر من الشعراء يختلف عما ينشأ في عقول غيره ؛ لأنه منوال ناشيء عن تفاعل عقل الشاعر مع تراثه تفاعلاً خاصاً ؛ فلكل شاعر ملكة تختلف عن ملكات غيره .

وعلى الرغم من اعتداد فيلسوفنا باستقلال كل ملكة بصورها الذهنية المجردة ، أو قوانينها الذاتية ، فإنه يشير في أكثر من مناسبة إلى أمرين :

أولا : أن الملكات المختلفة ليست منبتة الصلة بعضها عن بعض .

ثانيا : أن الملكات تتغير وتتطور عبر التاريخ ؛ أى أن الملكة ليست بناءً جامداً .

ويتجلى ذلك فى كلامه عن تأثر الشعر والأدب واللغة بالقرآن والأحاديث النبوية الشريفة والخطاب الدينى بصفة عامة . فهو يقرر أن كلام العرب من الإسلاميين أعلى طبقة من كلام الجاهليين ، ويرى أن العلة فى ذلك هى « أن هؤلاء الذين أدركوا الإسلام سمعوا الطبقة العالية من الكلام فى القرآن والحديث . . . فنهضت طباعهم ، وارتقت ملكاتهم فى البلاغة على من قبلهم من أهل الجاهلية ، ممن لم يسمع هذه الطبقة ولا نشأ عليها »(٣٧) .

ومعنى ذلك أن الملكات تتغير عبر الزمن ، كما أن الملكة لا تنفصل عن غيرها من الملكات ؛ فقد تأثرت ملكة الشعر بملكة الخطاب الدينى ، برغم استقلال كل من الملكتين بقوانينها أو صورها الذهنية المجردة ، التى يبنى عليها التفكير والتعبير .

ومن المهم أن نتنبه مع ذلك إلى أن تطور الملكة الشعرية بسبب تأثرها بالخطاب الدينى لا ينفى أن هذا التطور يتم ذاتيا ووفق قوانين الملكة الشعرية ؛ أى أن ملكة الشعر لا تختلط بملكة الخطاب الدينى ، برغم تأثرها بهذا الخطاب . ولذلك فإن ابن خلدون يشير فى أكثر من مناسبة إلى أنه من النادر أن يتقن الفرد ملكتين مختلفتين فى آن واحد . فمن الصعب على الفقيه ـ مثلاً ـ أن يكون شاعراً مجيداً ؛ لأن نفسه وعقله قد تكيفا بكيفية خاصة يصعب معها اكتساب الكيفية التى لدى الشاعر ، ويضرب ابن خلدون لذلك مثلا طريفا ، فيروى أن أحد البصراء بالشعر سمع هذا البيت :

لم أدر حين وقفت بالأطلال
ما الفرق بين جديدها والبالى

فقال على البديهة : هذا شعر فقيه . فلما سئل عن العلة فى ذلك قال : من قوله « ماالفرق » ؛ إذ هى من عبارات الفقهاء وليست من أساليب كلام العرب(٣٨) .

على المرء إذن أن يحذر من اختلاط الملكات كما حدث لفقيهنا الذى حاول الشعر فصدر عنه كلام لا هو بالشعر ولا هو بالفقه . وبمصطلح ابن خلدون فإن الصور الذهنية المجردة التى لدى الفقيه أجبرته على أن يحاول معرفة « الفرق » بين الطلل القديم والطلل الجديد ؛ لأن ملكة الكلام فى الطلل لم تتمكن من نفسه . وبعبارة أخرى فإن الصور الذهنية المجردة التى يتولد عنها الكلام فى الأطلال لم تتأصل فى عقل الفقيه .

والحق أن مصطلح « الملكة » يغرى بالمضى فى تفسير كلام ابن خلدون والربط بين تصوراته فى الموضوعات المختلفة على هدى من مفهوم هذا المصطلح ، لولا أن ذلك يستحق بحثاً مستقلاً يضيق عنه هذا المقام .

حدثان الدهر :

محور التفاعل النصى فى شعر الهذليين :

نسج الهذليون شعرهم على منوال خاص نتج عن تفاعلهم الخلاق مع تقاليد الشعر العربى القديم . ويتسق هذا المنوال مع منوال الشعر القديم لأنه صادر عن الصور الذهنية المجردة نفسها ، ولكنه يتميز برغم ذلك بخصائص ذاتية . ولا يختلف الأمر فى ذلك عما هو ملاحظ من أن الأفراد يتميزون بطرائق خاصة فى الكلام والتعبير ، برغم أنهم يصدرون عن اللغة العامة التى يتعاطاها المجتمع الذى يعيشون فيه ؛ وهى لغة محكومة بصور ذهنية مجردة لا يملك الأفراد التأثير فيها أو تغييرها .

وتظهر خصوصية تفاعل الهذليين مع التقاليد فى تناولهم الخاص لعنصرين شعريين هما الثور والحمار الوحشيان . ولا ينفصل ذكر هذين العنصرين فى القصيدة العربية القديمة عن ذكر الناقة ؛ فالشاعر يتأدى إليهما عن طريق تشبيه ناقته فى سرعتها ونشاطها بأحد هذين العنصرين أو بهما جميعا . وقد جمع امرؤ القيس بين الثور والحمار الوحشيين فقال مشبهاً ناقته بهما :

كَأَنِّى وَرَحْلِى فَوْقَ أَحْقَبَ قَارِحٍ
بِشَرْبَةَ أَوْ طَاوٍ بِعِرْنَانَ مُوجِسِ(٣٩)

وربما يذكر الشاعر قصة هذين العنصرين الشعريين مع الرامى الذى يتربص بهما ، أو لا يذكر هذه القصة .

وعندما ننظر فى شعر الهذليين نرى أنهم قد ألزموا أنفسهم ما لا يلزم ، وأحلوا أنفسهم مما يلزم . فمن حيث السياق نرى أنهم ضربوا صفحاً عن الربط بين ذكر الثور والحمار من جهة ، والناقة من جهة أخرى(٤٠) ، وأصبح السياق الذى يذكر فيه الهذليون هذين العنصرين هو الرثاء وتجربة الفقد بوجه عام . أما الشىء الذى التزموه وليس بلازم فهو ذكر الرامى وصراعه مع الثور والحمار الوحشيين . وارتبط شعرهم فى هذا المجال بتراكيب لغوية بعينها ، أخذها بعضهم عن بعض فى افتتاح الكلام عن هذين العنصرين ؛ وكلها صيغ بسبيل معنى واحد ، هو أن الدهر والأيام لا يبقى على حدثانها شىء . يقول أبو ذؤيب فى عينيته :

وَالدَّهْرُ لاَ يَبْقَى عَلَى حَدَثَانِهِ
جَوْنُ السَّرَاةِ لَهُ جَدَائِدُ أَرْبَعُ

وبعد أن ينهى كلامه عن الحمار الوحشى يذكر الثور قائلا :

وَالدَّهْرُ لاَ يَبْقَى عَلَى حَدَثَانِهِ
شَبَبٌ أَفَزَّتْهُ الكِلاَبُ مُرَوَّعُ(٤١)

ويفتتح إحدى قصائده قائلا :

تَاللهِ يَبْقَى عَلَى الأَيَّامِ مُبْتَقِلٌ
جَوْنُ السَّرَاةِ رَبَاعٍ سِنُّهُ غَرِدُ

ثم يعطف الكلام عن الثور على الكلام عن الحمار قائلا :

وَلاَ شَبُوبٌ مِنَ الثِّيرَانِ أَفْرَدَهُ
عَنْ كَوْرِهِ كَثْرَةُ الإِغْرَاءِ وَالطَّرَدِ(٤٢)

ويقول أبو خراش :

وَلاَ يَبْقَى عَلَى الحَدَثَانِ عِلْجٌ
بِكُلِّ فَلاَةِ ظَاهِرَةٍ يَسُودُ(٤٣)

ويقول فى قصيدة أخرى :

أرى الدهر لا يبقى على حدثانه
أقب تباريه جدائد حول[٤٤]

ويقول قيس بن العيزارة :

الدهر لا يبقى على حدثانه
بقر بناصفة الجواء ركود[٤٥]

ويقول أبو كبير :

والدهر لا يبقى على حدثانه
قب يردن بذى شجون مبرم[٤٦]

ويقول مالك بن خالد :

يا مى لن يعجز الأيام ذو خدم
بمشمخر به الظيان والآس[٤٧]

إن هذا العرف الذى يرتبط فيه ذكر الحمر والثيران بذكر حدثان الدهر يدل على انشغال بفكرة المصير الحتمى الذى يجلبه الزمن ؛ وكان ذلك مما حفزهم إلى هذا التكرار الواضح . ويتأكد هذا المعنى من العرف الآخر الذى التزموه دون استثناء واحد ، وهو ذكر الرامى . فما من مرة يذكر فيها الثور أو الحمار إلا ويقول الشاعر الهذلى عنه شيئا ، من مثل قول أسامة بن الحارث عن حمار وحشى :

وحلأه عن ماء كل ثميلة
رماة بأيديهم قران مطارد[٤٨]

أو قول أبى خراش :

. . . وقد أمسى تقدم وردها
أقيدر محموز القطاع نذيل[٤٩]

أو قول قيس بن العيزارة :

حتى أشب لها أغيبر نابل
يغرى ضوارى خلفها ويصيد[٥٠]

فهؤلاء الرماة وذلك « الأغيبر » أو « الأقيدر » ليسوا إلا تجسيداً لرسل القدر التى تتربص بالأحياء .

إن صنيع الهذليين يمكن أن يعد نوعا من القراءة الناقدة لشعر الثور والحمار ، انتهت بهم إلى استخلاص فكرة القدر وإظهارها على ما عداها من أفكار يمكن أن تجسدها التجربة الشعرية .

ولكن ذكر حدثان الدهر يرتبط بعد ذلك بالأحياء جميعا . فالوعل لا ينجو هو أيضا من الأيام . يقول ساعدة بن جؤية :

تالله يبقى على الأيام ذو حيد
أدفى صلود من الأوعال ذو خدم[٥١]

بل لا ينجو من الأيام ليث هزبر ، كما يقول مالك بن خالد :

يا مى لن يعجز الأيام مبترك
فى حومة الموت رزام وفراس
ليث هزبر مدل عند خيسته
بالرقمتين له أجر وأعراس[٥٢]

والإنسان البطل هو أيضا من جملة الأحياء الذين لا تعجز عنهم حدثان الدهر :

والدهر لا يبقى على حدثانه
مستشعر حلق الحديد مقنع[٥٣]

وذلك أيضا شأن الجماعة من الأبطال . يقول ساعدة بن جؤية :

فالدهر لا يبقى على حدثانه
أنس لفيف ذو طوائف حوشب[٥٤]

وقال هو أيضا فى قصيدة أخرى :

هل اتقى حدثان الدهر من أنس
كانوا بمعنية لا وخش ولا قزم[٥٥]

إن الأمثلة السابقة توضح لنا أن الهذليين كانوا يتناقلون فى نسجهم للشعر الذى يدور حول القدر وحتميته صوراً وألفاظاً تكوّن فى مجموعها معجماً خاصاً . ويقوم هذا بوظيفة مهمة ، إذ ينشىء مجالا نصّياً فريداً داخل المجال النصى للشعر العربى عموماً . وهذا مما يدفع الناظر فى شعرهم إلى البحث فيه بوصفه ملكةً خاصةً نشأت عن تفاعل الهذليين مع ملكة الشعر القديم . ولهذا فإننا حين نقرأ قول صخر الغى :

لعمرك والمنايا غالبات
وما تغنى التميمات الحماما[٥٦]

وقول أبى ذؤيب :

لعمرك والمنايا غالبات
لكل بنى أب منها ذنوب[٥٧]

وقول أبى خراش :

لعمرك والمنايا غالبات
على الإنسان تطلع كل نجد[٥٨]

فيجب ألا ننظر إلى توارد هؤلاء الشعراء على « لعمرك والمنايا غالبات » بوصفه مجرد نقل أو محاكاة ، بل بوصفه نوعاً من التفاعل النصى الواعى . وكأن كل شاعر منهم يريد منا أن نقرأ شعره على هدى من شعر زميليه . إن نصوص الهذليين ينشأ بعضها من باطن بعض ؛ ولذلك فإن قراءة أى نص بمعزل عن سياقه النصى تؤدى إلى نتائج ناقصة فى الغالب . وحين نرى مثل هذا التشابه عند الشعراء الثلاثة الذين ذكرناهم فيجب ألا يستوقفنا السؤال الساذج عن أسبقية أحدهم فى صك تعبير « لعمرك والمنايا غالبات » ، ويجب أن نضع نصب أعيننا دائماً أن النص القديم والنص الجديد يتبادلان التأثير والتأثر ؛ « إذ يعيد الجديد تعريف القديم ويمكننا من رؤيته فى ضوء جديد ، ثم ما يلبث هذا القديم الذى أعيدت رؤيته أن يكشف لنا عن بعض ما فى الجديد من أبعاد خافية »[٥٩] . فالتفاعل النصى لا يعنى تولد الجديد عن القديم فحسب ، بل قد يحدث العكس فيتولد القديم عن الجديد ؛ لأن النص ليس له معنى ثابت وحيد ، بل تتغير دلالات النصوص بنشوء نصوص جديدة فى مجالها . وهذا معنى قول إليوت إن الماضى له صفة الحضور كما أن الحاضر له صفة المضى ، أو « حضور الماضى » و « مضى الحاضر » . ولهذا أيضا رأى إليوت أن النص المستحدث يغير نظام التراث ويعيد ترتيب نصوصه ، ويغير النسب والعلاقات القائمة بينها .

أنشأ الهذليون كما ذكرنا مجالاً نصياً خاصاً داخل المجال النصى للشعر العربى . وبؤرة هذا المجال الذى تدور داخله نصوص الهذليين تكمن فى حدثان الدهر الذى لايبقى عليه شىء . فهل آمن الهذليون ــ كما رأى بعض المحدثين ــ بعبث الوجود ؟ وهل يكون تعلق الهذليين بمعجم الدهر والمنية والمنون والمنايا وما إليها من أمور تدور فى فلك معنى القدر المحتوم مبرراً للظن بأنهم كانوا ينزعون إلى نوع من الولع بمعنى الاستسلام للقدر ؟

حقيقة الأمر فى هذا أن الهذليين ينطلقون فى شعرهم من موقف وجودى مركب ، وليس الكلام عن القدر عندهم إلا نوعا من الإقرار الناضج بحقائق الحياة . ولا شك أن حتمية القدر هذه هى المعنى المباشر الذى يمكن لأى قارىء عابر أن يلم به ، ولكن هذا المعنى هو فى الحقيقة إطار لما هو أعمق وأمكن . فحتمية القدر يناوشها عندهم حتمية أخرى ، هى حتمية الصراع والمغالبة . فنحن فى شعر الهذليين بإزاء حتميتين إذن لا حتمية واحدة . وإذا كان الهذليون يميلون فى تعبيرهم عن حتمية المغالبة إلى الطرق غير المباشرة فإن بدر بن عامر يعبر فى بعض شعره تعبيراً مباشراً عن معنى الصراع مع ما تأتى به حوادث الدهر ، وينتهى إلى القول بأن هذه الحوادث تتركه لشأنه بعد أن ترى شدته فى مغالبتها والصبر عليها :

وَلَقَدْ تَوارَثَنِى الحَوادِثُ واحِداً
ضَرَعاً صَغِيراً ثُمَّ مَا تَعْلُونِى
فَتَرَكْنَنِى لَمَّا رَأَيْنَ تَواجُدِى
فِى الرَّوْقِ مِثْلَ مُعاوِلِ الزَّيْتُونِ
عُصُلاً قَوَاطِعَ إِنْ تَكَادُ لَيَنْقُدُنَا
تَفْرِى صَرِيعَ حِقَابِها تَفْرِيَنِى(٩٠)

وقد بكى عبد الله بن ثعلب قومه ممن أصيب فى الطواعين بمصر والشام فى قصيدته التى تبدأ بقوله :

أَرِقْتُ وَمَالَكَ الأَتْنَامَا
وبِتُّ تُكَابِدُ لَيْلاً تَمَامَا
تُكَابِدُ لَيْلاً بَعِيدَ الصَّبَا
حِ حَتَّى تَرَى الفَجْرَ يَجْلُو الظَّلامَا
لِفَقْدِ عَشِيرَتِكَ الذَّاهِبِيـ
ـنَ تُذْرِى شُؤُونُكَ دَمْعاً سِجَامَا

والقصيدة تبدو بسيطة فى تركيبها ، ولكننا حين نمضى فى قراءتها نلاحظ أنها تسير على خطة محكمة فى مناوشة الإحساس بالحزن وإثارة معنى المغالبة والاستعلاء على حوادث الدهر . وتبدأ هذه المناوشة بذكر سادات قومه الذين اغتالهم الموت بكلام يمزج فيه الشاعر بين حزنه وإثارة معنى البطولة . وتتصاعد مناوشة الشاعر لمعانى الاستسلام وإثارة معنى المغالبة إلى أن يقول :

رُزِئْنَا فَلَمْ تَفْتِنَا كَبْوَةٌ
وكُنَّا كِرَاماً رُزِئْنَا كِرَاماً
وَكُنَّا عَلَى حَدَثِ الحَادِثَا
تِ نَحْتَمِلُ المُعْلَمَاتِ العِظَامَا

وكان قبل ذلك قد قال عن قومه الذين فقدوا :

تَنَالُ بِهِمْ وبِأَمْثَالِهِمْ
بِحَارُ العَلاءِ وثَأْرُ الظَّلامِ
فَفَاتَتْ صُرُوفُ مَنَايَاهُمُ
بِهِمْ وَتَعَزَّيْتُ عَاماً فَعَامَا

إن « صرف المنايا » و« حدث الحادثات » يقاومهما تعبير الشاعر عن التعزى واحتمال المضلمات . ولقد اختتم الشاعر القصيدة بأبيات صعد فيها من معنى مغالبة الشر ، بل صرح فيها بأن القدر لا يوازى فكرة الشر دائما :

وَلَنْ يَعْدَمَ الدَّهْرُ مِنَّا فَتىً
كَرِيماً إِذَا مَا نَسَبْتَ الكِرَامَا
إِذَا مَا انْقَضَى كَوْكَبٌ طَالِعٌ
بَدَا ضَوْءُ نَجْمٍ يَجْلُو الجَهَامَا
إِمَامٌ إِذَا اخْتَلَفَ العَالِمُو
نَ يَلْتَجِئُونَ إِلَيْهِ الْتِئَامَا
فَذَلِكَ خُطَّ لَنَا فِى الْكِتَا
بِ مَا كَانَ طَوْقٌ يَزِينُ الحَمَامَا(٩١)

إن البيت الختامى فى هذه القصيدة يغير من نظرتنا للقدر تغييرا جذريا ؛ فقد أصبح القدر مصدراً للرحمة بعد أن كان مصدرا لمعانى السلب . وقد كشفت أضواء النجوم الطالعة أسباب الغمة ، وتولدت الحياة من باطن الموت . وقد أضفى الشاعر على هذا المبدأ الوجودى نوعاً من الخلود ؛ فهو مبدأ أصيل دائم فى الحياة ما دام « طَوْقٌ يَزِينُ الْحَمَامَا » . ولا يخفى ما فى هذا التعبير من محاولة للإيحاء بمعنى الجمال ؛ فأصبح الجمال ، والخير المتمثل فى انبعاث الحياة ، قرينين ما دامت الخليقة .

لقد بدأ الشاعر قصيدته بترسيخ معنى الموت وحتمية الفناء ، وانتهى إلى حتمية تولد الحياة وانبعاثها مرة أخرى ، وكان حريصا على تأكيد أن تولد الحياة من الأمور الحتمية المكتوبة ؛ « فَذَلِكَ خُطَّ لَنَا فِى الْكِتَابِ » .

قصيدة الطالب والمطلوب :

ذكرنا أن للبيت الختامى فى قصيدة عبد الله بن أبى ثعلب أهمية خاصة فى قراءة هذه القصيدة . والحق أن كثيراً من قصائد الهذليين المهمة تختتم بما يشبه تلخيصا للتجربة كلها . وغالباً ما يحتوى البيت الختامى فى هذه الحالة على ما يشبه حلاً لشفرة القصيدة .

وقصيدة صخر الغى(٩٢) ، التى سوف نتناولها الآن ، تشبه قصيدة عبد الله بن أبى ثعلب من هذا الوجه ، كما تشبهها من وجه آخر ، حيث إنها تدور هى أيضا فى إطار مأساوى ولكنها تؤكد فى دلالتها العميقة أن الدهر لا يوازى فكرة الشر دائما .

بدأ صخر الغى قصيدته برثاء أخيه الذى نهشته حية فمات فقال :

لَعَمْرُ أَبِى عَمْرٍو لَقَدْ سَاقَهُ المَنَا
إِلَى جَدَثٍ يُوزَى لَهُ بِالأَهَاضِبِ
لِحَيَّةِ قَفْرٍ فِى وِجَارٍ مُقِيمَةٍ
تَنَمَّى بِهَا سَوْقُ المَنَا وَالجَوَالِبِ

أَخِي لاَ أَخَا لِي بَعْدَهُ سَبَقَتْ بِهِ
مَنِيَّتُهُ جَمْعَ الرُّقَى وَالطَّبَائِبِ

تسيطر فكرة القدر الذى لا يرد على هذه الأبيات . وقد ذكر الشاعر فيها « المنا » مرتين كما ذكر « المنية » . والبيت الثالث يشبه بيتاً للشاعر نفسه ، ذكرناه فيما سبق ، وهو :

لَعَمْرُكَ وَالْمَنَايَا غَالِبَاتٌ
وَلاَ تُغْنِي التَّمِيمَاتُ الْحِمَامَا

كما أن كلا البيتين يذكرنا ببيت أبى ذؤيب المشهور :

وَإِذَا الْمَنِيَّةُ أَنْشَبَتْ أَظْفَارَهَا
أَلْفَيْتَ كُلَّ تَمِيمَةٍ لاَ تَنْفَعُ

وهذا كله مما يرسخ من معنى الحتمية القاهرة التى تنطوى عليها الأقدار . وعلى عادة الهذليين انتقل صخر الغى من الرثاء إلى الكلام عن الدهر الذى لا يبقى عليه شىء فقال :

أَعَيْنَيَّ لاَ يَبْقَى عَلَى الدَّهْرِ فَادِرٌ
بِتَيْهُورَةٍ تَحْتَ الطِّخَافِ الْعَصَائِبِ

ويمضى فى ذكر قصة هذا الوعل مع الرامى الذى يقتله ثم يقول :

وَلِلَّهِ فَتْخَاءُ الْجَنَاحَيْنِ لَقْوَةٌ
تُوَسِّدُ فَرْخَيْهَا لُحُومَ الأَرَانِبِ

ويستمر فى الحديث عن هذه العقاب التى تسعى إلى اقتناص غزال ، ويختتم القصيدة بهذا البيت :

فَذَلِكَ مِمَّا أَحْدَثَ الدَّهْرُ أَنَّهُ
لَهُ كُلُّ مَطْلُوبٍ حَثِيثٍ وَطَالِبِ

وهذا البيت لا يختلف من حيث المعنى النثرى عما سبق أن أشرنا إليه من إلحاح الهذليين على تقرير الحقيقة الوجودية المتمثلة فى حتمية الفناء . غير أن هذا البيت الأخير ــ وقد جمع فيه الشاعر بين الطالب والمطلوب ــ يكاد يلخص التجربة التى وجهت الشاعر فى صياغته للقصيدة كلها . فالطالب والمطلوب نقيضان أو ضدان ، لكنهما شبيهان من حيث كانا جميعا هدفا لحوادث الدهر . وتتجلى شاعرية صخر الغى هنا فى أنه صاغ هذين النقيضين من مادة لغوية واحدة هى مادة (طلب) ، فجعل التشابه اللغوى بينهما نظيرا أو مظهراً للتشابه الوجودى من جهة أنهما معاً هدفان للقدر . لقد كان من اليسير على شاعرنا أن يستبدل بالطالب والمطلوب ما لا حصر من كلمات تؤدى معنى الصائد والفريسة ، أو ما إلى ذلك ، ولكنه لم يكن ليفعل ، لأن كمال المعنى الباطن الذى يسعى إليه لا يتم إلا بهاتين الكلمتين : الطالب والمطلوب . إن صخر الغى بصدد معنى محدد يوجه اختياراته ، هو معنى الصراع بين نقيضين ، وهما مع تناقضهما يتشابهان . وفى البيت ظاهرة أسلوبية أخرى تعضد هذا المعنى ، فقد جعل الشاعر كلمة (حثيث) صفةً للمطلوب وحقها أن تكون صفة للطالب . صحيح أن اللغويين يقولون إن (حثيث) فى هذا الموضع تعنى محثوث به بناءً على أن صيغة « فعيل » يمكن أن تستعمل بمعنى (مفعول) ، ولكننا نلاحظ على الفور أن هذا الاستعمال مع مادة (حث) نادر جدا أو غير مألوف فى الاستعمال اللغوى الجارى . فلماذا خرج الشاعر عما هو مألوف إلى ما هو غير مألوف ؟ الحق أن الإرادة الشعرية تسعى ــ كما أشرنا ــ إلى خلق نوع من الالتباس بين الطالب والمطلوب ، وإذابة الحدود بين طرفى الصراع ، أى بين الأضداد .

وحين نمضى فى قراءة القصيدة نجد أن بناءها الدلالى يزكى ما افترضناه . فنجد أن الوعل الذى يقدمه الشاعر فى هذه القصيدة يرتبط بفكرة الشيخوخة والأبوة المهانة ، فهو مسن ، شبهه الشاعر بشيخ شفَّهُ عقوق بنيه وذويه فحاربهم ، أى غاضبهم ، وانتبذ ناحية :

أَعَيْنَيَّ لاَ يَبْقَى عَلَى الدَّهْرِ فَادِرٌ
بِتَيْهُورَةٍ تَحْتَ الطِّخَافِ الْعَصَائِبِ
تَمَلَّى بِهَا طُولَ الْحَيَاةِ فَقَرْنُهُ
لَهُ حِيَدٌ أَشْرَافُهَا كَالرَّوَاجِبِ
يَبِيتُ إِذَا مَا آنَسَ اللَّيْلَ كَانِسًا
مَبِيتَ الْكَبِيرِ ذِي الْكِسَاءِ الْمُحَارِبِ
مَبِيتَ الْكَبِيرِ يَشْتَكِي غَيْرَ مُعْتَبِ
شَفِيفَ عُقُوقٍ مِنْ بَنِيهِ الأَقَارِبِ
تَدَلَّى عَلَيْهِ مِنْ بَشَامٍ وَأَيْكَةٍ
نَشَاةُ فُرُوعٍ مُرْثَعِنُّ الذَّوَائِبِ
بِهَا كَانَ طِفْلاً ثُمَّ أَسْدَسَ وَاسْتَوَى
فَأَصْبَحَ لِهْماً فِي لُهُومٍ قَرَاهِبِ
يُرَوَّعُ مِنْ صَوْتِ الْغُرَابِ فَيَنْتَحِي
مَسَامَ الصُّخُورِ فَهْوَ أَهْرَبُ هَارِبِ

هذه صورة الوعل (المطلوب) ؛ فإذا نظرنا فى صورة الرامى (الطالب) فسوف نجد أن الشاعر سماه « جريمة شيخ » . أى كاسب شيخ ؛ فهو صائد يكسب من أجل أبيه المسن الجائع الذى تحنب أى احدودب :

أُتِيحَ لَهُ يَوْماً وَقَدْ طَالَ عُمْرُهُ
جَرِيمَةُ شَيْخٍ قَدْ تَحَنَّبَ سَاغِبِ

الطالب والمطلوب إذن يتشابهان من حيث جعل الشاعر وجودهما فى القصيدة لا ينفك عن فكرة الشيخوخة الضعيفة . وهما مع تشابههما هذا يتناقضان لأنهما طرفان فى صراع حياة أو موت من جهة ، ولأن صورة الشيخ المرتبطة بالوعل تناقض صورة الشيخ المرتبطة بالصائد من جهة أخرى . فالوعل يرتبط بشيخ يشكو من عقوق بنيه ، ويعانى من الوحدة والانفراد والخوف . أما الشيخ المرتبط بالصائد (الطالب) فعلى العكس من ذلك ، يعيش محاطاً ببرٍّ ابنه له . وهذا الابن لا يسعى فى الحياة إلا من أجل أبيه هذا :

يُحَامِي عَلَيْهِ فِي الشِّتَاءِ إِذَا شَتَا
وَفِي الصَّيْفِ يَبْغِيهِ الْجَنَا كَالْمُنَاحِبِ

فلما رأى الصائد (الطالب) ذلك الوعل (المطلوب) قال :

. . . . لِلَّهِ مَنْ رَأَى
مِنَ الْعُصْمِ شَاةً قَبْلَهُ فِي الْمَرَاقِبِ
لَوَ انَّ كَرِيمِي صِيدَ هَذَا أَعَاشَهُ
إِلَى أَنْ يَبِيتَ النَّاسُ بَعْضَ الْكَوَاكِبِ

وهنا نصل إلى مفارقة تستحق النظر ؛ فلئن أحاط الصائد بالوعل وقتله فإنه يكاد بفعله هذا أن يرد للوعل كرامته ، بل يحتبه بعد أن كان يشكو الوحدة ، ولا يحتبه أحد كما ذكر الشاعر . فالشيخوخة المهانة فى صورة الوعل قد ردت لها كرامتها على يد كاسب الشيخ . وإذا كان الشيخ / الوعل يعيش مذعورا ولا يكف عن الهرب من شدة الترويع فإن الشيخ / الصائد يعيش فى أمن وينعم بالحماية والرعاية صيفاً وشتاء فى ظل « جريمة الشيخ » الذى آلى على نفسه أن يصون الشيخ ويدفع عنه كل مكروه . إن الصائد / الطالب يجاهد من أجل الشيخ مجاهدة عنيفة كأن عليه نذراً ، فهو « كالمناحب » ـ على حد تعبير الشاعر . وليست هذه الشدة فى السعى إلا بمثابة الانتقام ـ شعرياً ـ للوعل المسن . وإذا كان الصائد قد قتل الوعل :

أَحَاطَ بِهِ حَتَّى رَمَاهُ وَقَدْ دَنَا
بِأَسْمَرَ مَفْتُوقٍ مِنَ النَّبْلِ صَائِبِ
فَنَادَى أَخَاهُ ثُمَّ طَارَ بِشَفْرَةٍ
إِلَيْهِ اجْتِزَارَ الْفَعْفَعِيِّ الْمُنَاهِبِ

فإنه بفعله هذا قد أنصف الشيخوخة بعد أن كانت تعانى الخوف والظلم . والشيخوخة تنصرف إلى الوعل كما تنصرف إلى والد الصائد .

ينتقل الشاعر بعد ذلك إلى قصة العقاب (الطالب) والغزال (المطلوب) . ولكن ليس ثمة انتقال حقيقى ؛ فهو مازال يدور فى فلك تجربة الطالب والمطلوب اللذين يتناقضان ويتشابهان فى آن واحد . فالعقاب تقوم على رعاية فرخين لها ، فهى « أم » تسعى سعيا ناجحاً فى توفير الغذاء لبنيها ، وتحميهم من الجوع :

وَلِلَّهِ فَتْخَاءُ الْجَنَاحَيْنِ لَقْوَةٌ
تُوَسِّدُ فَرْخَيْهَا لُحُومَ الْأَرَانِبِ
كَأَنَّ قُلُوبَ الطَّيْرِ فِى جَوْفِ وَكْرِهَا
نَوَى الْقَسْبِ يُلْقَى عِنْدَ بَعْضِ الْمَآدِبِ

أما (المطلوب) فهو غزال جاثم عند أمه ، انقضت عليه هذه اللقوة :

فَخَاتَتْ غَزَالاً جَاثِماً بَصُرَتْ بِهِ
لَدَى سَلَمَاتٍ عِنْدَ أَدْمَاءَ سَارِبِ

والأدماء هى الظبية الأم ، يقول عنها شارح الديوان : « سرت فى المرعى وخلفت غزالها فجاءت العقاب لتصطاده » . وقول الشاعر « عند أدماء سارب » يعد من فضول الكلام لو كان غرضه أن يسوق لنا قصة الغزال مع العقاب وحسب ؛ إذ لا مسوغ عندئذ لذكر الأم . لكن الفكرة التى ينطوى عليها ذكر الطالب والمطلوب ، وهى المحور الذى تدور عليه القصيدة ، لا تكتمل إلا بذكر الأم ؛ لأن الأمومة هى مناط التشابه بين الغزال والعقاب ، أى بين الطالب والمطلوب ، بعد أن كانت الأبوة هى مناط التشابه فى قصة الوعل والصائد .

وإذا كان صخر الغى قد جعل الصائد (الطالب) يظفر (بالمطلوب) الوعل فإنه فى تجربة العقاب والغزال جعل المطلوب (الغزال) ينجو من طالبه (العقاب) . فالعقاب فى انقضاضها على الغزال تصطدم بحرف من الجبل فتخر على الأرض صريعة :

فَمَرَّتْ عَلَى رَيْدٍ فَأَعْنَتَتْ بَعْضَهَا
فَخَرَّتْ عَلَى الرِّجْلَيْنِ أَخْيَبَ خَائِبِ
يُعَلِّقُهُ نَفْرٍ كَأَنَّ جَنَاحَهَا
إِذَا نَهَضَتْ فِى الْجَوِّ مِخْرَاقُ لَاعِبِ
وَقَدْ تُرِكَ الْفَرْخَانِ فِى جَوْفِ وَكْرِهَا
بِبَلْدَةِ لَا مَوْلًى وَلَا عِنْدَ كَاسِبِ
فَرِيخَانِ يَنْضَاغَانِ فِى الْفَجْرِ كُلَّمَا
أَحَسَّا دَوِيَّ الرِّيحِ أَوْ صَوْتَ نَاعِبِ
فَلَمْ يَرَهَا الْفَرْخَانِ بَعْدَ مَسَائِهَا
وَلَمْ يَهْدَآ فِى عُشِّهَا مِنْ تَجَاوُبِ

ولئن كان الفرخان قد فقدا أمهما وكتب عليهما الخوف والهلاك بعد أن فقدا الحماية ، فإن الأمومة ما تزال قائمة بعد أن قدر للغزال أن ينجو لكى ينعم بأمومة الأدماء السارب .

وانتقال الشاعر من تجربة الوعل والصائد إلى تجربة الغزال والعقاب لا يعنى الانقطاع بين التجربتين ؛ فما زال فى كلام الشاعر عن الفرخين ما يستبقى تجربة الوعل حية نابضة ؛ فالفرخان ـ كما ذكر الشاعر ـ مذعوران يروعهما دوى الريح وصوت الناعب ؛ وهذا يشبه ما كان قد ذكره عن الوعل حين قال (يروع من صوت الغراب فينتحى . . .) ، كما أن الفرخين تركا فى وكرهما ، حيث لا مولى ولا كاسب يكسب لهما ؛ وهذا يذكرنا بجريمة الشيخ ، أى كاسبه ، لولا أن الشيخ لم يفقد المولى أو الكاسب الذى يوفر له أسباب الحياة . . فلم يكن اختيار المعجم إذن عشوائياً ، بل كان موجّها بحيث يستبقى روح الوعل فى الفرخين .

يتضح مما سبق أن المنا ، أو القدر ، الذى نجّى الغزال ، هو نفسه الذى رصد للعقاب هذا الحرف من الجبل الذى كسر جناحها ، ففقد الفرخان الحماية ، وأسلمهما قدرهما للذعر والهلاك . وبالمثل فإن هذا المنا هو الذى مكن الصائد من الوعل لكى ينجو شيخه من الهلاك جوعا فى تلك السنة المجدبة . والمنا أيضا هو الذى قيض لأبى عمرو حية ساقته إلى جدثه .

والقصيدة لذلك تخلق مواقف انفعالية مركبة ؛ فالشاعر ينهى القصيدة بحيث يزرع فى نفسى المتلقى إحساساً قويا بالتعاطف مع الفرخين اللذين ينضاغان فى الفجر ، يؤرقهما غياب أمهما التى فقداها إلى الأبد ، ومن ثم يخلق نزوعا إلى التعاطف مع هذه الأم التى لقيت حتفها ، مع أن هذه الأم (العقاب) نفسها كانت فى لحظة من اللحظات تمثل فكرة الشر والعدوان ، بسبب أنها تريد أن تجرد من الظبى غزالها الآمن . وما يقال عن العقاب يقال أيضا عن الرامى الذى كان كذلك يقوم بعمل عدوانى ، حيث يريد قتل الوعل الضعيف المذعور . ولكننا لا نملك مع ذلك إلا أن نتعاطف مع الرامى حين نرى أن سعيه إلى قتل الوعل له غاية شريفة ، إعاشة شيخه وحفظه من الهلاك جوعاً . ولا يفوتنا هنا أن نلاحظ أن تعبير « جريمة شيخ » وإن كان يعنى « كاسب شيخ » ـ كما تقول ـ المعاجم ـ فإن أصل المادة اللغوية من الجرم أو الإجرام ؛ وهذا فيه تضمين ذو دلالة واضحة .

لا يعادل القدر إذن فكرة الشر دائماً ، بل إن ما نظنه شراً قد ينطوى على خير مستور عنا ، فقد كان ما نظنه شراً أصاب الفرخين خيراً بالنظر إلى الغزال . بل إن القتل يمكن أن ينطوى على خير للمقتول

والتقام له ، كما رأينا فى قصة الوعل الذى قتله الصائد ، وكان بفعله هذا يقتص للشيخوخة المهانة التى صاحبت الوجود الشعرى للوعل نفسه . ولكن الشاعر مع ذلك لا يتبنى موقفا عبثيا بحيث يساوى بين الخير والشر ؛ فهناك قيمة ثاوية فى عمق هذه القصيدة وفى غيرها من قصائد حدثان الدهر ، تتمثل فى سعى العقاب من أجل فرخيها ، وجهاد الرامى من أجل أبيه .

عينية أبى ذؤيب والاستبطان المتبادل مع قصيدة الطالب والمطلوب :

نسج أبو ذؤيب عينيته المشهورة(٦٣) على منوال الهذليين ، فذكر الحمار والثور الوحشيين فى سياق الرثاء بدلاً من ربطهما بالناقة ، كما هو شائع فى تقاليد الشعر العربى القديم . كما أنه ردد مع الهذليين شعار الدهر الذى لا يبقى على حدثانه شىء . فبعد رثائه لبنيه يقول ذاكراً الحمار الوحشى :

وَالدَّهْرُ لا يَبْقَى عَلَى حَدَثَانِهِ   جَوْنُ السَّرَاةِ لَهُ جَدَائِدُ أَرْبَعُ

وبعد أن ينهى قصة الحمار الوحشى وأتنه مع الرامى فى واحد وعشرين بيتاً، يذكر الثور الوحشى قائلا :

وَالدَّهْرُ لا يَبْقَى عَلَى حَدَثَانِهِ   شَبَبٌ أَفَزَّتْهُ الْكِلَابُ مُرَوَّعُ

ويأخذ فى حديث صراع الثور الوحشى مع الصائد وكلابه فى ثلاثة عشر بيتاً ، ثم يقول :

وَالدَّهْرُ لا يَبْقَى عَلَى حَدَثَانِهِ   مُسْتَشْعِرٌ حَلَقَ الْحَدِيدِ مُقَنَّعُ

ويمضى فى ذكر هذا البطل وصراعه مع بطل آخر يتعرض له حتى نهاية القصيدة ، ويستغرق ذلك خمسة عشر بيتاً .

والقصيدة وإن ركبت من دوائر متشابهة ، تبدأ من التسليم لحدثان الدهر، وتنتهى إلى المصير الحتمى الذى لا ينجو منه أحد ، وهو الموت ، فإنها مابين بداية كل دائرة ونهايتها تعرض فى غير قليل من التفصيل أنماطاً متباينة من الصراع ، موحية خلال ذلك بمعنى المغالبة . وقد أسهم هذا الشكل الذى تَبَنَّاهُ الشاعر فى نسج قصيدته فى تعميق المعنى المركب الذى يتخلل نسيج القصيدة من بدايتها إلى نهايتها ، وهو معنى التسليم لأمرين ؛ الأول هو حتمية القدر ؛ والثانى هو حتمية المقاومة . فحتمية الفناء شىء من صميم الوجود ، غير أن واجب المقاومة مبدأ مقدس ينافس فى أصالته حتمية القدر . وهذا الموقف الوجودى المركب ، الذى تنبىء عنه القصيدة فى بنائها العام ، يتلون فى كل دائرة بلون خاص . وقد نشأ هذا التكوين من أن عبقرية الشاعر كانت بحيث مكنته من الموازنة بين وجهى المعنى المركب فى دقة بالغة .

ويبدأ العزف على نغمة التسليم لحدثان الدهر شديداً ، بل صاخباً ، ولكنه مايلبث أن يخفت شيئاً فشيئاً لتحل محله نغمة المغالبة والصراع ، التى تبدأ خافتة ثم تتصاعد وتنمو حتى تبلغ قمتها فى القسم الأخير ، وإن كان العزف على النغمتين لا يتوقف منذ أول بيت فى القصيدة حتى آخر بيت فيها كما سوف نرى .

القسم الأول :

يكثر الشاعر فى هذا القسم من استخدام ألفاظ من مجال دلالى بعينه ، هو مجال القدر وحدثانه ، فافتتح القصيدة قائلاً :

أَمِنَ الْمَنُونِ وَرَيْبِهِ تَتَوَجَّعُ   وَالدَّهْرُ لَيْسَ بِمُعْتِبٍ مَنْ يَجْزَعُ

فذكر فى بيت واحد الدهر والمنون وريبه ، ثم عاد إلى ذكر المنية فى بيتين متتاليين فقال عن مدافعته عن بنيه :

وَلَقَدْ حَرَصْتُ بِأَنْ أُدَافِعَ عَنْهُمُ   فَإِذَا الْمَنِيَّةُ أَقْبَلَتْ لا تُدْفَعُ
وَإِذَا الْمَنِيَّةُ أَنْشَبَتْ أَظْفَارَهَا   أَلْفَيْتَ كُلَّ تَمِيمَةٍ لا تَنْفَعُ

كما ذكر الحوادث وريب الدهر قائلا :

حَتَّى كَأَنِّى لِلْحَوَادِثِ مَرْوَةٌ   بِصَفَا الْمُشَقَّرِ كُلَّ يَوْمٍ تُقْرَعُ
وَتَجَلُّدِى لِلشَّامِتِينَ أُرِيهِمُ   أَنِّى لِرَيْبِ الدَّهْرِ لا أَتَضَعْضَعُ

ولا ينافس التعبير عن حتمية القدر فى القسم الأول إلا التعبير عن الجزع والتوجع ، وكلاهما هتف به الشاعر فى أول بيت . ولا شك أن كل ما جاء فى القسم الأول من القصيدة يعد تفصيلا لما أجمله الشاعر فى البيت الأول ، الذى تساءل فيه عن جدوى التوجع من المنون ، كما قرر فيه أن الدهر لا يعتب من يجزع ، أى لا يرجع عما نكره إلى ما نحب ، بسبب ما نظهره من جزع وتوجع .

ولئن أظهر الشاعر فى القسم الأول معنى حتمية القدر والفناء إن معانى المقاومة أو الاستمساك لا تغيب عن تفكيره، بل إنها هى أيضاً كامنة فى البيت الأول ، كما أشار الدكتور النويهى بحق ؛ لأن القول بعدم جدوى التوجع والجزع فيه دعوة ضمنية إلى الاستعلاء على حوادث الدهر ، والتماسك أمام ضربات القدر . ولقد سفَّه الشاعر من البكاء ، والجزع حين قال :

وَلَقَدْ أَرَى أَنَّ الْبُكَاءَ سَفَاهَةٌ   وَلَسَوْفَ يُولَعُ بِالْبُكَا مَنْ يُفْجَعُ

وقول الشاعر :

حتى كَأَنِّى لِلْحَوَادِثِ مَرْوَةٌ   بِصَفَا الْمُشَقَّرِ كُلَّ يَوْمٍ تُقْرَعُ

ليس توجعاً خالصاً ، إذ يوحى التشبيه بمعنى ثانوى هو معنى الصلابة ، كما أن الشاعر يضيف الحجر إلى (صفا المشقر) — وهو حصن بالبحرين — على نحو يدعم الإحساس بمعنى المقاومة . كما أن الشاعر لم يستسلم للمنية حين أقبلت لتغتال بنيه ، بل كان حريصاً على مدافعتها (ولقد حرصت بأن أدافع . . . . إلى آخر البيت) . وإذا كانت المنية قد غلبته فقد أدَّى واجب المدافعة على كل حال .

أما أوضح ما فى القسم الأول دلالة على معنى المقاومة فقوله فى نهاية هذا القسم :

وَتَجَلُّدِى لِلشَّامِتِينَ أُرِيهِمُ   أَنِّى لِرَيْبِ الدَّهْرِ لا أَتَضَعْضَعُ
وَالنَّفْسُ رَاغِبَةٌ إِذَا رَغَّبْتَهَا   وَإِذَا تُرَدُّ إِلَى قَلِيلٍ تَقْنَعُ

وفى البيت الأخير على وجه الخصوص دعوة قوية إلى التماسك ومقاومة رغبات النفس ، وردها إلى القليل لتقنع به عن الكثير .

يخترم إذن معنى المغالبة القسم الأول من القصيدة ، ولكن فى خفوت ملحوظ وعلى نحو غير مباشر ، إلا فى الأبيات الثلاثة الأخيرة ، التى يظهر فيها هذا المعنى بقوة . ويلاحظ فى هذه الأبيات التدرج الدقيق فى إظهار هذا المعنى ؛ فقول الشاعر (حتى كأنى للحوادث مروة ....) أقل إظهاراً لمعنى المقاومة من قوله (وتجلدى للشامتين ....) . أما أقواها تعبيراً عن هذا المعنى فقوله (والنفس راغبة ...) ؛ ففى هذا البيت تختفى نغمة التسليم لحدثان الدهر اختفاءً كاملا ، وتبدأ نغمة المغالبة فى الظهور بقوة .

القسم الثانى :

مهد أبو ذؤيب فى الأبيات الأخيرة من القسم الأول للقسم الثانى الذى يقلع فيه عن التعبير الصاخب عن معنى القدر وحتميته ، وتختفى الألفاظ ذات الدلالات المجردة ، من مثل : الدهر والمنون والمنا والحوادث ، ولا يذكر الشاعر إلا شعار « حدثان الدهر » فى افتتاح كلامه عن الحمار وأتنه . ومعنى هذا أن الشاعر يسير فى بنائه لهذا القسم فى طريق مختلف عما كان يفعله فى القسم الأول ، فيطامن من فكرة القدر وإن كان لا يتخلى عنها ، كما يبدأ فى إظهار معنى المقاومة . وسواء فى تعبير الشاعر عن معنى حتمية القدر أو معنى المقاومة فإنه يلجأ إلى التضمين والإيحاء بدلاً من التعبير المباشر .

فمن مظاهر تعبيره الضمنى عن فكرة القدر قوله عن الحمار وأتنه :

فَكَأنَّهُنَّ رِبَابَةٌ وَكَأنَّهُ ... يَسَرٌ يفيضُ عَلَى القِدَاحِ وَيَصْدَعُ

وقوله :

فَوَرَدْنَ وَالعَيُّوقُ مَقْعَدَ رابِىءِ الضُّرَبَاءِ فَوْقَ النَّجْمِ لاَ يَتَتَلَّعُ

فذكر المقامرة مرتين عن طريق التشبيه . وفى المقامرة يومىء الشاعر إلى القدر ؛ ذلك بأن الفوز والخسران منوطان فى المقامرة بالقدر ، ولا يخضعان لتدبير الإنسان أو سعيه . ومما يعضد هذا الإحساس ذكر النجوم ، لما يرتبط فى الأذهان بين أقدار الناس ومنازل الكواكب فى السماء دون أن يكون لذلك الارتباط علاقة بتدبير الإنسان .

ومن أقوى تجليات التعبير عن الفكرة نفسها ذلك الربط بين السعى إلى الماء والهلاك . فمن مفارقات الأقدار أن يكمن الموت فى الماء ، مصدر الحياة . وكمون الموت فى الماء واضح فى قول أبى ذؤيب عن الحمار الوحشى :

ذَكَرَ الوُرُودَ بِهَا وَشَاقَى أَمْرَهُ ... شُؤماً وَأَقْبَلَ حَيْنُهُ يَتَتَبَّعُ

فالحين ، أى الموت ، « يتتبّع » للحمار الوحشى ، أى — كما يقول شارح الديوان — يجرى قليلاً قليلاً ، كالماء يجرى على وجه الأرض . فى كلمة « يتتبّع » يوحّد الشاعر بين الموت والماء ، على نحو يقوى من معنى القدر الذى لا يخضع لمنطق ، فيدبر للحمر الوحشية موتها فى الماء ، رمز الحياة . هناك إذن قوة قدرية تسوق الأحياء إلى مصير لا يدركون منطقه ؛ ففى حين يظن الحمار الوحشى أنه يسوق إناثه إلى منابع الحياة ، إذا به يسوقها إلى الرامى رسول القدر . والطريق الذى سار فيه الحمار الوحشى مع إناثه إلى هذا المصير « مهيع » ، أى بين واضح :

فَافْتَنَّهُنَّ مِنَ السَّوَاءِ وَمَاؤُهُ ... بَثْرٌ وَعَانَدَهُ طَرِيقٌ مَهْيَعُ

وعانده ، معناها عرض له ، ولكننا لا نستطيع أن نهمل ما فى هذه الكلمة من معنى المخالفة والإتيان بما يكره . فالطريق ممهد وواسع ، ولكنه « يعاند » سعى الحمار الوحشى وإناثه إلى الحياة ، فيقيض لهم الموت فى نهاية هذا الطريق .

ومن الأمور اللافتة للنظر تلك الملاحظة الأسلوبية التى لاحظها صاحب العمدة من أن الشاعر يبدأ الأبيات بالفاء من قوله :

فوردن والعيوق . . . إلى آخر البيت ،

حتى قوله عن قتل الرامى للحمر الوحشية :

فَأَبَدَّهُنَّ حُتُوفَهُن فَهَارِبٌ ... بِذَمَائِهِ أو بَارِكٌ مُتَجَعْجِعُ

وهذه الفاءات المتلاحقة وظيفة دلالية ؛ إذ تتلاحق وتسلم كل واحدة منها إلى الأخرى كما تسلم الأقدار الحمر إلى مصيرها طوراً وراء آخر . ومما يلاحظ فى هذا السبيل أن هذه الفاء بدأت منذ لحظة ورود الماء الذى ارتبط — كما بينا — بمفارقةقدرية واضحة الدلالة . ولا تقتصر هذه الفاءات على أول الأبيات ، بل يكثر الشاعر من استخدامها داخل الأبيات على نحو يؤدى وظيفة إيقاعية ملحوظة ؛ إذ تسرع بالإيقاع الشعرى . وما إن يقتل الصائد الحمر الوحشية حتى تنقطع هذه الفاء ويبطؤ الإيقاع إبطاءً ملحوظاً .

أما تجسيد الشاعر لمعنى المقاومة فله فى القسم الثانى أكثر من مظهر . وقد ذكر أبو ذؤيب الحمار الوحشى فى أول بيت فى القسم مقرونا بأخص صفة من صفات هذا الكائن الشعرى ، وهى انتماؤه لأسرته ، وسعيه إلى إثراء الحياة ومغالبة الفناء عن طريق تخصيب إناثه . وهذا الكائن الشعرى يصاحب منذ البداية إناثه الأربع . وقد ألمع الشاعر فى ذكره لهن إلى معنى الخصوبة والولادة من خلال إشارته إلى الرضاعة ، حين قال عنهن « جدائد » ، وهى الأتن التى قد خفت ألبانها ، وامرأة جدّاء ، أى صغيرة الثدى . والمهم فى ذلك الإشارة إلى فكرة الرضاعة من خلال ذكر الثدى .

وقد أحاط الشاعر الحمار بخصب لا ينتهى ، فقال عنه :

أَكَلَ الجَمِيمَ وَطَاوَعَتْهُ سَمْحَجٌ
مِثْلُ القَنَاةِ وَأَزْعَلَتْهُ الأَمْرُعُ
بِقَرَارِ قِيعَانٍ سَقَاهَا وَابِلٌ
وَاهٍ فَأَثْجَمَ بُرْهَةً لاَ يُقْلِعُ
فَلَبِثْنَ حِيناً يَعْتَلِجْنَ بِرَوْضِهِ
فَيَجِدُّ حِيناً فى العِلاَجِ وَيَشْمَعُ

ذلك أن الجميم ما طال على وجه الأرض من النبات ، ومنه جمّ الماء أى كثر . ويقول الأصمعى إن الجميم هو النبت أول ما يخرج . وعلى أى من المعنيين فإن الخصوبة وتوالد مظاهر الحياة مما توحى به الكلمة . وأصرح من ذلك دلالة على الخصوبة قوله « أمرع » . يقال : القوم ممرعون إذا كانت إبلهم فى خصب ، ومكان مريع أى مخصب . ويتسق مع ذلك كله كلامه عن الماء ، رمز الحياة ؛ فهو « واه » ، أى ينصب انصبابا ، كما أنه « وابل » قد « أثجم » ، أى دام زماناً ودهراً . فالحمار وإناثه يحيطهم خصب وماء لا ينتهيان .

ومن مظاهر التعبير عن معنى الحياة الحافلة بالثراء قول الشاعر عن الحمار الوحشى :

صَخِبُ الشَّوَارِبِ لاَ يَزَالُ كَأَنَّهُ
عَبْدٌ لِآلِ أَبِي رَبِيعَةَ مُسْبَعُ

فآل أبي ربيعة هم بنو عبد الله بن مخزوم ، وكانوا كثيرى الأموال والعبيد ، وكانت أكثر مكة لهم . لم يكن ذكر آل أبي ربيعة إذن بلا جدوى ؛ فبذكرهم أثار الشاعر معنى الحياة الثرية . أما امتلاء الحمار الوحشى بالحياة والنشاط فظاهر فى قوله « صخب الشوارب . . مسبع » ، وفى « أزعلته الأمرع » ، وفى هذا اللعب الذى يجد فيه مع إناثه تارةً وتارةً يشمع أى لا يجد . كما لا يخفى معنى اكتمال الحياة فى تلك المطاوعة بين الذكر والأنثى . وهى أنثى كاملة ، فهى « سَمْحَج » و« مثل القناة » . ويوحى الشاعر خلال ذلك بمعنى القوة والصلابة فيقول عن الحمار الوحشى :

وَكَأَنَّمَا هُوَ مِدْوَسٌ مُتَقَلَّبٌ
بِالْكَفِّ إِلاَّ أَنَّهُ هُوَ أَضْلَعُ

ويقوم الحمار الوحشى على أمر جماعته فى قوة وحزم :

فَكَأَنَّهَا بِالْجِزْعِ بَيْنَ نُبَايِعٍ
وَأُولاَتِ ذِي الْعَرْجَاءِ نَهْبٌ مُجْمَعُ

فالحمار الوحشى يقود جماعته فيجمع أشتاتها كأنها إبل انتهبت فأجمعت ، أى كفت نواحيها وجعلت شيئاً واحدا ، من قولهم : أجمع أمرك ولا تدعه منتشراً . ومن قولهم . أجمع أمره على كذا ، أى صيره جميعاً . ومما يتصل بذلك أيضاً مهارة الحمار الوحشى فى تصريف شؤون جماعته ، التى جسدها الشاعر فى قوله عنه « أفتنهن » ، أى طردهن فنوناً من الطرَد .

يتضح مما سبق أن الشاعر لم يهمل لأى من فكرتى القدر والمقاومة غلبة على الأخرى . وتكاد مظاهر التعبير عن كل فكرة منها تتساوى مع الأخرى . كما يلاحظ أن الشاعر لجأ فى هذا القسم إلى طريقة غير مباشرة فى التعبير ، وتبقى كثيرا من التشبيهات والأوصاف الحسية التى ترمز وتوحى أكثر مما تعبر تعبيراً مباشراً أو مجرداً ، على حين أنه كان فى القسم الأول يعبر عن حتمية القدر خصوصاً تعبيراً مباشراً .

والظاهرة الأخرى التى تستوقفنا فى القسم الثانى هى طول هذا القسم بالمقارنة بالأقسام الأخرى التى تتساوى تقريبا ؛ فعدد أبيات القسم الأول أربعة عشر ، وللقسم الثالث ثلاثة عشر بيتاً ، وللرابع خمسة عشر بيتاً ، أما القسم الثانى الذى نحن بصدده فعدد أبياته واحد وعشرون بيتاً . والأرجح أن السبب فى طول القسم الثانى أن الشاعر يلجأ فى هذا القسم إلى إيجاد نوع من التوازن فى التعبير عن فكرتى حتمية القدر والمقاومة ، ولا يغلب إحدى الفكرتين على الأخرى . وقد مهد الشاعر بذلك للقسمين الثالث والرابع ، وفيهما يتجلى معنى المغالبة ، وتكون لوجوه التعبير عن هذا المعنى غلبة واضحة على التعبير عن معنى حتمية القدر . وهذا ما سوف نبينه وشيكا .

القسم الثالث :

تخف حدة التعبير عن معنى القدر فى هذا القسم ، ولا نكاد نلمح هذا المعنى إلا فى ذكر حدثان الدهر فى افتتاح كلامه ، وفى « الغيوب » حين قال الشاعر عن الثور الوحشى :

يَرْمِي الْغُيُوبَ بِعَيْنَيْهِ وَمَطْرِفُهُ
مُغْضٍ يُصَدِّقُ طَرْفُهُ مَا يَسْمَعُ

ففى « الغيوب » تضمين لمعنى القدر المخبوء ، أو الغيب المستور عن الأحياء . وأكثر من ذلك خفاءً فى تضمين فكرة القدر قوله عن الثور والكلاب :

فَغَدَا يُشَرِّقُ مَتْنَهُ فَبَدَا لَهُ
أُولَى سَوَابِقِهَا قَرِيباً تُوزَعُ

فقد لاقى الثور ما خبأته له الأقدار فى لحظة تعريض نفسه لأشعة الشمس ، أى فى لحظة توحى بنضارة الحياة وتفتحها وإشراقها أكثر من إيحائها بأى شىء آخر . وهذه مفارقة قدرية واضحة .

وفيما عدا ذلك فإن الشاعر يجعل للتعبير عن معنى الصراع والمغالبة فى قتال الثور مع الكلاب غلبة لا يخطئها النظر .

افتتح أبو ذؤيب كلامه عن الثور الوحشى قائلا :

وَالدَّهْرُ لاَ يَبْقَى عَلَى حَدَثَانِهِ
شَبَبٌ أَفَزَّتْهُ الْكِلاَبُ مُرَوَّعُ

يقاوم الثور القدر متمثلاً فى الرامى وكلابه عن طريق حذره الشديد الذى جسده الشاعر فى « أفزته . . مروّع » ، وعن طريق خبرته ونضجه اللذين عبر عنهما الشاعر فى « شبب » . فالشبب من الثيران هو ـ كما فى لسان العرب ـ « الذى انتهى شباباً ، وقيل هو الذى انتهى تمامه وذكاؤه منها » . وكل ما ذكره الشاعر بعد ذلك يعد تفصيلاً لما أثبته عن الثور فى البيت الأول . فالثور كائن حذر شديد الانتباه لما قد تفاجئه به الأقدار ، وهو لا يكف عن استكشاف مواطن الخطر ، معوّلاً فى ذلك على عينيه اللتين يرمى بهما الغيوب ، وسمعه الذى يصدق بصره . إن قوى الثور الوحشى مستوفزة ، ويكاد كيانه أن يتحول إلى آلة للسمع والبصر :

شَعَفَ الْكِلاَبُ الضَّارِيَاتُ فُؤَادَهُ
فَإِذَا يَرَى الصُّبْحَ الْمُصَدَّقَ يَفْزَعُ
وَيَعُوذُ بِالأَرْطَى إِذَا مَا شَفَّهُ
قَطْرٌ وَرَاحَتْهُ بَلِيلٌ زَعْزَعُ
يَرْمِي بِعَيْنَيْهِ الْغُيُوبَ وَطَرْفُهُ
مُغْضٍ يُصَدِّقُ طَرْفُهُ مَا يَسْمَعُ

يحذر الثور من الكلاب حذراً شديداً ، ويتجنب العراك معها ما وجد إلى ذلك سبيلاً . ولكنه حين يفرض عليه القتال يبلى فى الدفاع عن نفسه أحسن البلاء . كان الثور يصارع الأقدار معتداً بحذره وقدرته على توقى مواطن الهلاك ؛ أما وقد قيضت له الأقدار الكلاب فلا مناص من القتال . كان الشاعر يعزف على نغمة « أفزته . . . مروّع » ، ولكنه منذ لحظة المواجهة وحتى نهاية حديثه عن الثور يعزف على نغمة « شبب » ، وهى كلمة تتضمن اكتمال الخبرة وتمام القوة والذكاء ، ولا توحى بمعنى العجز أو الشيخوخة الضعيفة كما توهم بعضهم . وقد جعل الشاعر الثور يواجه الكلاب بقرنين تقطر منهما الدماء من قبل أن يعمل القتل فيها :

فَنَحَا لَهَا بِمُذَلَّقَيْنِ كَأَنَّمَا
بِهِمَا مِنَ النَّضْخِ الْمُجَدَّحِ أَيْدَعُ

وفي هذا إشارة إلى تاريخ طويل في القتال مع قوى الشر ومصارعتها . و« الأيدع » هو الزعفران ، أو هو شجر له حب أحمر يصبغ به أهل البادية ثيابهم . وفي هذا التشبيه يصطبغ نضال الثور بصبغة الجمال . وعندما يذود الثور عن نفسه فهو إنما يذود عن مثال للبطولة والجمال . ومن هنا كانت عناية الشاعر بإظهار بلاء الثور الوحشي في مدافعة الشر عن نفسه ، فقال عنه وعن الكلاب :

يَنْهَشْنَهُ وَيَذُودُهُنَّ وَيَحْتَمِي
عَبْلُ الشَّوَى بِالطُّرَّتَيْنِ مُوَلَّعُ
حَتَّى إِذَا ارْتَدَّتْ وَأَقْصَدَ عُصْبَةً
مِنْهَا وَقَامَ شَرِيدُهَا يَتَضَرَّعُ
وَكَأَنَّ سَفُّودَيْنِ لَمَّا يُقْتَرَا
عَجِلَا لَهُ بِشِوَاءِ شَرْبٍ يُنْزَعُ

واحتفاء الشاعر بجمال الثور واضح في قوله عنه « بالطرتين مولع » ، وهو ما يتسق مع ما ذكرناه عن الأيدع .

والشاعر يسير على نهج محكم في بناء قصيدته ، بحيث يتصاعد الإحساس بمعنى الصراع والمغالبة كلما توغلنا في القراءة . آية ذلك أنه قدم كلامه عن الحمار الوحشي على كلامه عن الثور الوحشي ، حيث إن هذا الأخير يثير الإحساس بمعنى النضال والمقاومة بشكل أكثر حدة ، على حين أن مقاومة الحمار الوحشي لعوامل الفناء تأخذ شكلا أكثر خفاءً . وسوف يتضح معنى المغالبة الشديدة في القسم الرابع ، ويصل التعبير عنه إلى غايته .

القسم الرابع :

بدأ الشاعر في القسم الثالث من لحظة التوجس والحذر عند الثور الوحشي ، ثم انتقل إلى لحظة القتال والمواجهة . أما في القسم الرابع فيبدأ أبو ذؤيب بإثارة معنى المغالبة الشديدة والصراع . ويكاد التعبير عن حتمية القدر أن يختفي وسط مظاهر التعبير عن البطولة . ويقتصر التعبير عن حتمية القدر على شعار « حدثان الدهر » في أول الكلام ، وعلى قوله (لو أن شيئاً ينفع) في آخر بيت في القصيدة .

بعد أن قال الشاعر ذاكراً البطل المقنع :

وَالدَّهْرُ لَا يَبْقَى عَلَى حَدَثَانِهِ
مُسْتَشْعِرٌ حَلَقَ الحَدِيدِ مُقَنَّعُ

مضى في كلام هو بمثابة الشرح من المتن ؛ إذ لا يخرج كلامه فيما بعد ذلك عن تعميق الإحساس ببطولة هذا الفارس ومنعته ؛ فهو فارس قد اسودَّ وجهه من طول ملازمته لعدة الحرب :

حَمِيَتْ عَلَيْهِ الدِّرْعُ حَتَّى لَوْنُهُ
مِنْ حَرِّهَا يَوْمَ الكَرِيهَةِ أَسْفَعُ

وعنى الشاعر في ذكره للفرس التي تعدو بهذا الفارس بذكر بعض التفصيلات فقال :

تَعْدُو بِهِ خَوْصَاءُ يَفْصِمُ جَرْيُهَا
حَلَقَ الرِّحَالَةِ فَهْيَ رِخْوٌ تَمْزَعُ

قَصَرَ الصَّبُوحَ لَهَا فَشَرَّجَ لَحْمَهَا
بِالنَّيِّ فَهْيَ تَثُوخُ فِيهَا الإِصْبَعُ
تَأْبَى بِدِرَّتِهَا إِذَا مَا اسْتُكْرِهَتْ
إِلَّا الحَمِيمَ فَإِنَّهُ يَتَبَضَّعُ
مُتَفَلِّقٌ أَنْسَاؤُهَا عَنْ قَانِئٍ
كَالقُرْطِ صَاوٍ غُبْرُهُ لَا يُرْضَعُ

تمتزج شدة هذه الفرس وعنفها في العدو بأنوثتها التي حرص الشاعر على إثباتها من أكثر من وجه ، فذكر الرضاعة والضرع والصبوح ، بل إن عدو هذه الفرس لا ينفصل في تفكير أبي ذؤيب في الأنوثة ، فقد قيده في « الدرة » ، وذلك حين قال « تأبى بدرتها . . . » ، وكأن جري هذه الفرس نوع من إدرار اللبن . والأنوثة على هذا النحو الذي صاغه ترتبط بمعنى الخير ونمو الحياة أو إدرارها . ولعل هذا ما حفز الشاعر إلى ذكر كثرة شحمها ولحمها .

وإلحاح الشاعر على أنوثة هذه الفرس يؤدي وظيفة شعرية أخرى ؛ إذ يجعل من الفارس وفرسه نقيضين لفارس آخر يعدو به فرس ذكر :

يَعْدُو بِهِ نَهْشُ المُشَاشِ كَأَنَّهُ
صَدَعٌ سَلِيمٌ رَجْعُهُ لَا يَظْلَعُ

ومن مظاهر التعبير عن معنى الصراع عناية الشاعر بوصف عدة السلاح ، وهو ما يشبه عنايته بذكر قرني الثور . قال أبو ذؤيب عن البطلين المتصارعين :

وَكِلَاهُمَا مُتَوَشِّحٌ ذَا رَوْنَقٍ
عَضْبًا إِذَا مَسَّ الكَرِيهَةَ يَقْطَعُ
وَكِلَاهُمَا فِي كَفِّهِ يَزَنِيَّةٌ
فِيهَا سِنَانٌ كَالمَنَارَةِ أَصْلَعُ
وَعَلَيْهِمَا مَاذِيَّتَانِ قَضَاهُمَا
دَاوُدُ أَوْ صَنَعُ السَّوَابِغِ تُبَّعُ

وإذا كان الثور قد واجه الكلاب بقرنين لهما تاريخ في قتل الكلاب كما ذكرنا فإن البطلين يتواجهان بعدة قتال تنتسب إلى ذي يزن وداود وتبع ؛ وهذا ما يكسب الصراع بعداً ميتافيزيقياً حتى معه أن يكون يوم لقائهما يوما أشنع :

فَتَنَازَلَا وَتَوَاقَفَتْ خَيْلَاهُمَا
وَكِلَاهُمَا بَطَلُ اللِّقَاءِ مُخَدَّعُ
يَتَنَاهَبَانِ المَجْدَ كُلٌّ وَاثِقٌ
بِبَلَائِهِ وَاليَوْمُ يَوْمٌ أَشْنَعُ

وهذا كله بسبيل شيء واحد ، هو الارتفاع بقتال هذين البطلين عن مجريات الأمور اليومية ، والارتقاء به على مستوى الأحداث الزمنية العارضة .

الحركة الأخيرة والبيت الأخير :

ذكرنا فيما سبق أن كثيراً من قصائد الهذليين المهمة تختتم ببيت تكمن فيه الدلالة الكلية للقصيدة . وإذا استخدمنا مصطلح ابن خلدون قلنا إن البيت الأخير في مثل هذه القصائد ينطوي على الصورة

الذهنية المجردة التى تعد القصيدة كلها تحقيقا حسياً لها . ولم يخرج أبو ذؤيب عن هذا فى عينيته ، ولكننا يجب أن ننظر إلى القسم الرابع كله بوصفه بيتاً واحداً طويلا ؛ أى أن القسم الرابع كله يقوم من القصيدة مقام البيت الختامى ، وإن كان البيت الأخير أيضاً له دلالة خاصة كما سنبين .

وأهم ما فى القسم الأخير هو أنه لما كان الفارس الأول المذكور فى سياق حدثان الدهر (وسوف نسميه المقنع) يقوم من الفارس الثانى (وسوف نسميه السلفع) مقام الرامى من الحمار الوحشى ، ومقام الكلاب والرامى من الثور ، ومقام المنية من الشاعر وبنيه ، فإن تمكن المقنع من السلفع وصرعه إياه يتضمن صرعاً للمنية والرامى والكلاب ؛ أى أن المقنع يقتصّ للكائنات الشعرية التى لاقت مصارعها وينتصر لها . وانتصاره لها يعد انتصاراً لفكرة المغالبة والصراع ضد قوى الفناء والشر .

ومن الأهمية بمكان ألا ننظر إلى كل قسم من أقسام هذه القصيدة منعزلاً عن أقسامها الأخرى ؛ فالصراع بين الشاعر والمنية يتحول إلى صراع بين الحمار الوحشى والصائد ؛ وهذا بدوره يتحول إلى صراع بين الثور الوحشى والصائد وكلابه . وتؤول هذه الصراعات جميعا إلى صراع أخير بين الفارس المقنع والفارس السلفع . والفارس المقنع يحمل فى داخله أرواح الشاعر والثور والحمار الوحشيين ، وهو لذلك مكمن طاقة هائلة .

مفارقة دلالية :

لا نستطيع مع كل ما ذكرناه أن نهمل ما أبداه الشاعر من تعاطف مع السلفع ، برغم أنه رسول القدر ؛ فقد لجأ الشاعر إلى التوحيد والمشابهة بينه وبين المقنع . وتتخذ فكرة التوحيد بينهما مظاهر لغوية . فالفارس المقنع « تعدو به خوصاء . . . » ، والفارس السلفع « يعدو به نهش المشاش . . . » . وأوضح من ذلك دلالةً على التوحيد بين البطلين ضمهما معا فى « كِلاَ » التى تكررت تكراراً لافتا للنظر ؛ فكلاهما بطل اللقاء ، وكلاهما متوشح ذو رونق ، وكلاهما فى كفه يزنيه ، وكلاهما قد عاش عيشة ماجد . ويشبه ذلك أيضا قوله « كل واثق » . ولم يجعل الشاعر أحدهما يصرع الآخر ، بل قال « تخالسا نفسيهما » . وهذا التخالس فيه نوع من الاشتراك فى فعل واحد . كما أن فى « نفسيهما » إلغاء للفرق بين البطلين ؛ ففى هذه الكلمة لا نعرف أين نفس المقنع وأين نفس السلفع ، وهى تكاد تجعلهما نفساً واحدة .

وإذا كنا لا نستطيع فى الأقسام الثلاثة السابقة أن نتعاطف مع المنية أو الصائد أو الكلاب ؛ فإننا لا نملك إلا أن نميل إلى السلفع بعض الميل ، بعد أن وحد الشاعر بينه وبين المقنع ، أى بينه وبين الشاعر والحمار والثور الوحشيين أيضا . وبذلك نكون بإزاء موقف فيه ما يشبه التناقض ؛ فالسلفع ينتمى من جهة إلى الرامى والكلاب والمنية ، ولكنه ينتسب من جهة أخرى إلى الشاعر والثور والحمار الوحشيين والمقنع .

وينحل هذا التناقض إذا وجهنا النظر إلى قصيدة صخر الغى ، التى أنهاها ببيت عولنا عليه فى فهم قصيدته كلها ، وهو :

فَذلِكَ بِمَا أَحْدَثَ الدَّهْرُ إِنَّهُ
لَهُ كُلُّ مَطْلُوبٍ حَثِيثٍ وَطَالِبِ

فالقسم الأخير من عينية أبى ذؤيب صيغ على الفكرة الكامنة فى هذا البيت . وقد بينا فى تحليلنا لقصيدة صخر الغى أن التشابه بين الطالب والمطلوب ، ومن ثم تعاطف الشاعر معهما جميعا ، مرده إلى فكرة السعى والمجاهدة، وأن هذا ما حفز الشاعر هناك إلى التعاطف مع الرامى (الطالب) لأنه يسعى فى سبيل غاية شريفة .

أما أن قصيدة الطالب والمطلوب تحل التناقض الظاهرى فى بنية القسم الرابع من العينية ، فالوجه فيه أن أبا ذؤيب قد جعل الطالب (السلفع) يشبه المطلوب (المقنع)؛ لأنه مثله يسعى فى سبيل غاية شريفة هى المجد والعلاء :

وَكِلاَهُمَا قَدْ عَاشَ عِيشَةَ مَاجِدٍ
وَجَنَى الْعَلاَءَ لَوَ انَّ شَيْئاً يَنْفَعُ

والحقيقة أن التشابه بين طرفى الصراع فى الجزء الرابع لم يكن شيئاً فجائيا من الناحية الشكلية ؛ فقد مهد له الشاعر فى الأقسام السابقة . فالقسم الأول ينطوى على صراع بين طرفين متباينين تماماً ؛ فهو صراع بين الإنسان ـ الشاعر وبنيه ، ومعنى مجردهو القدر . أما فى القسم الثانى فإن درجة التباين بين طرفى الصراع تقل عما سبق ؛ إذ الصراع فى هذا القسم بين الإنسان (الرامى) والحيوان (الحمار الوحشى) ، أى أنه صراع بين طرفين من عالم الأحياء . ولكن يظل التباين واضحا وضوح الفرق بين الإنسان والحيوان . أما فى الجزء الثالث فإن الشاعر يمضى خطوة أبعد فى عقد الصلة بين طرفى الصراع ؛ لأنه صراع بين الرامى وكلابه من جهة ، والثور الوحشى من جهة أخرى ، أى أنه صراع بين الإنسان والحيوان من ناحية ، والحيوان من ناحية أخرى ، بل إن الصراع فى هذا القسم هو بين الثور والكلاب ، أى بين الحيوان والحيوان ، أكثر مما هو صراع بين الرامى والثور . وبذلك يكون الشاعر قد مهد للقسم الأخير الذى يتمخض فيه الصراع عن مغالبة شديدة بين طرفين من عالم واحد ، هو عالم الإنسان .

البنية الدلالية والبنية الإيقاعية :

يلاحظ القارىء لعينية أبى ذؤيب تميز بعض الأبيات وأنصاف الأبيات بإيقاع خاص نتيجة للتراوح فى استخدام حروف العلة . فالتباين الإيقاعى واضح مثلاً فى الفرق بين قول الشاعر :

. . . .
شَوْماً وَأَقْبَلَ حَيْنُهُ يَتَتَبَّعُ

وقوله :

. . . .
أُولَى سَوَابِقِهَا قَرِيباً تُوزَعُ

لأن الشاعر استخدم حرف العلة مرتين فى الشطرة الأولى على حين أنه استخدمه فى الشطرة الثانية سبع مرات .

ومما يلاحظ فى هذا السبيل أيضاً أن الشطرة التى يستخدمها فى بداية كل قسم من أقسام القصيدة هى قوله :

وَالدَّهْرُ لاَ يَبْقَى عَلَى حَدَثَانِهِ

وفيها يستخدم الشاعر صوت العلة خمس مرات ، وهو عدد يزيد على متوسط استخدام الشاعر لحرف العلة في الشطرة الواحدة (هذا المتوسط هو ٣,٢٥ وهذا ناتج قسمة عدد مرات استخدام حرف العلة في القصيدة كلها على عدد أنصاف أبياتها) .

من الممكن إذن أن يكون التراوح في استخدام حروف العلة عنصراً من عناصر التلوين الإيقاعي التي تتصل بالبنية الدلالية للقصيدة . وقد قمت بناءً على هذا الافتراض بعمل إحصاء لعدد مرات استخدام الشاعر لصوت العلة في كل قسم من أقسام القصيدة فكانت النتيجة على النحو التالي :

في القسم الأول	٧٧	مرة	في	١٤ بيتاً
في القسم الثاني	١٢٦	مرة	في	٢١ بيتاً
في القسم الثالث	٩١	مرة	في	١٣ بيتاً
في القسم الرابع	١٠٦	مرة	في	١٥ بيتاً

فيكون متوسط استخدام أصوات العلة في كل قسم هو :

في القسم الأول $\frac{٧٧}{١٤}$ أي ٥,٥

في القسم الثاني $\frac{١٢٦}{٢١}$ أي ٦

في القسم الثالث $\frac{٩١}{١٣}$ أي ٧

في القسم الرابع $\frac{١٠٦}{١٥}$ أي ٧ $\frac{١}{١٥}$ أي ٧ تقريباً

وتتسق هذه النتيجة مع البنية الدلالية للقصيدة ؛ إذ يتصاعد استخدام حروف العلة مع تصاعد التعبير عن معنى المقاومة والصراع ؛ أي أن استخدام حروف العلة يتناسب تناسباً طردياً مع معنى المقاومة والصراع ، ويتناسب تناسباً عكسياً مع معنى التسليم لحدثان الدهر . ومما يلاحظ أيضاً أن استخدام حروف العلة يتساوى في القسمين الثالث والرابع ، وهما القسمان اللذان كثف فيهما الشاعر من التعبير عن معنى المقاومة والصراع ، وطامن من التعبير عن معنى حتمية القدر .

ولا أريد أن أصل من وراء ذلك إلى القول بأن هناك صلة لازمة بين صوت بعينه ومعنى بعينه ، كما يفعل بعض الدارسين حين يربطون بين الأصوات والمعاني على نحو متعسف ، وإنما أريد أن أصل إلى أن التراوح في استخدام أصوات العلة ، في هذه القصيدة خصوصاً ، قد لون كل قسم من أقسامها بلون إيقاعي خاص يتصل ببنيتها الدلالية .

العينية بين أبي ذؤيب وأبي ديب :

يدور تحليل الدكتور كمال أبو ديب لعينية أبي ذؤيب حول عبارات من مثل « تفيض قصيدة أبي ذؤيب من رؤيا وثوقية مطلقة ؛ من يقين بعبثية الصراع الإنساني من أجل البقاء » ، أو قوله « إن النص يتشكل في إطار من الحركة والثبات : الحركة تؤسس رؤيا الموت ، والثبات يزيدها عمقاً »(٦٤) . كما يحدثنا الدكتور أبو ديب عن « سياق من اليقين بنهائية الموت ولا جدوى الصراع يفيض بأسى الفاجعة ومرارة الدمع وانكسار القلب والنفس حزناً »(٦٥) وعن « حوار يحده يقين أسود »(٦٦) .

وبالإضافة إلى معاني اليأس والانكسار تنبىء القصيدة عنده عن رغبة في تعذيب الكائنات ؛ فالشاعر عنده يصل بالكائنات إلى « أسمى تجليات المنعة والقوة » ولكنه يخضعها « في تلك اللحظة . . . لقوة الموت المدمرة الكلية »(٦٧) .

وهذا الولع برؤية تعذيب الكائنات الذي أسقطه على العينية له ما يناظره عند الدكتور النويهي ، الذي يقول عن الأتن « فالشاعر لا يريد أن يلحق بها الكارثة بهذه السرعة ، ويريد أن يمضي عدداً أكثر من الأبيات في تتبع عدوها السريع المفزع ، وأن يؤجل الكارثة حتى يكون وقعها أشد ، خصوصا لأننا سنراها تقع حين تنجح الحمر في العثور على الماء الجديد ، فنظن أن تعبها قد انتهى ، وأن سعيها الجاهد قد تكلل بالنجاح »(٦٨) .

وقد ذهب الدكتور عادل سليمان إلى معانٍ قريبة من ذلك فقال مثلاً : « أوَ لا ترى إلى عبث الجهد الذي يبذله الأحياء ؟ » ، ويقول أيضاً إن القصيدة « يسيطر عليها شعور واحد هو حتم الفناء لكل شيء ، وعبث الجهود والصراع والكفاح والآمال »(٦٩) .

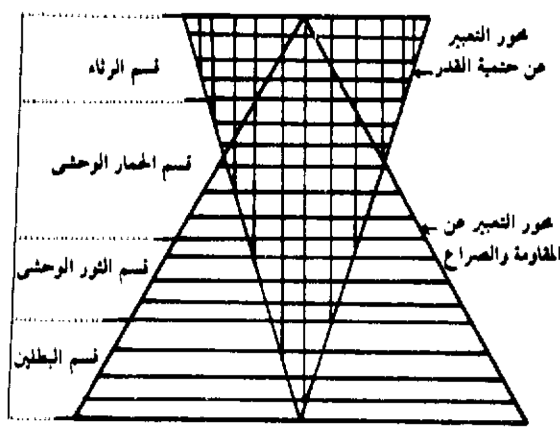
والاقتباسات التي أوردناها تفصح عن حقيقة مهمة ، هي أن الدارسين الثلاثة ، على اختلاف ما ادعوه من مناهج ، يستسلمون استسلاماً كاملاً للمعنى النثري المباشر للقصيدة . فلا ريب أن أي قارىء عابر للقصيدة - بنيوياً كان مثل الدكتور أبو ديب أو غير بنيوي - سوف يلاحظ معنى الفناء وحتمية القدر الذي تنبىء عنه القصيدة في بنائها السطحي الظاهر . وهذا المعنى هو الأفق النهائي الذي انتهى إليه تحليل الدكتور أبو ديب .

وليس هناك أدنى شك في أن القصيدة تدور في إطار حزين من التسليم بحتمية القدر ، ولكن الحكم على القصيدة لا يتم بإعطاء الإطار دلالة تفوق في أهميتها دلالة الصورة نفسها ، بل إننا نرى أن الإطار الداكن نفسه يساعد على إبراز نصاعة الألوان وتجليتها . كما أن الطابع الحزين في الأعمال الأدبية والفنية لا يوحي باليأس والانكسار دائماً ، بل قد تكون وظيفة الحزن في مثل هذه الحالات استثارة التعاطف مع ضحايا النضال ضد قوى الشر ، ومن ثم استثارة تعاطف قويّ في نفس المتلقي مع فكرة النضال نفسها ، وخلق تحيز لفكرة الاستشهاد . في سبيل مقاومة قوى الظلم والقهر .

إن أهم ما وجه الدكتور أبو ديب في تحليله هو النهاية الحزينة التي انتهت إليها الأحداث في كل قسم من أقسام القصيدة ، وهي موت الحمار والثور الوحشيين ، ثم موت طرفي الصراع في نهاية القسم الرابع . وأعتقد أن الدكتور أبو ديب قد طبق في ذلك منهج « ليفي شتراوس » تطبيقاً حرفياً دون أن يراعي الفرق بين محاور الدلالة في الشعر والأسطورة ، فأدى به ذلك إلى اتخاذ العنصر الهامشي في القصيدة ، وهو الحدث أو القصة ، محوراً بنائياً تنتهي إليه صور

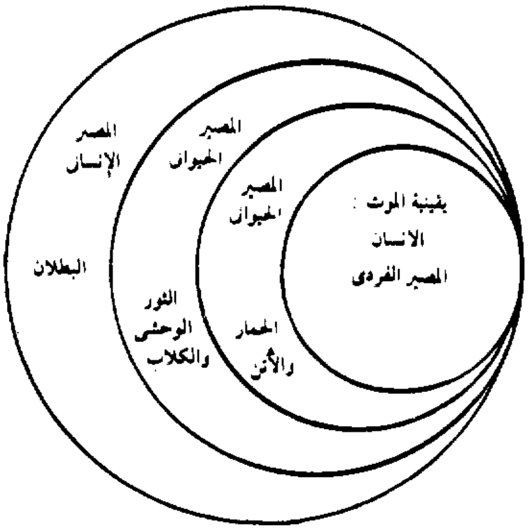
التعبير ، وتدور حوله الدلالات الجزئية المختلفة ، على حين أننا نرى أن موت أطراف الصراع فى القصيدة ليست إلا جزئيات تنضم مع غيرها من الجزئيات لتدور حول محورين أساسيين أدار الشاعر عليهما بناء القصيدة كله . أما المحور الأول فهو حتمية القدر ، وتدور حوله صور من التعبير تبدأ قوية ثم ما تلبث أن تضعف شيئاً فشيئاً وتخفت حدتها خفوتاً ظاهراً فى القسمين الثالث والرابع . أما المحور الثانى ، وهو حتمية المقاومة وإثارة معنى المغالبة ، فيبدأ ضعيفاً فى القسم الأول ولكن صور التعبير عنه تبدأ فى الظهور مع التقدم فى قراءة القصيدة ، وتبلغ قمتها فى القسمين الثالث والرابع .

وإذا أردنا أن نمثل العينية من حيث بنيتها العميقة التى بيناها فإننا نقترح الشكل البيانى التالى :

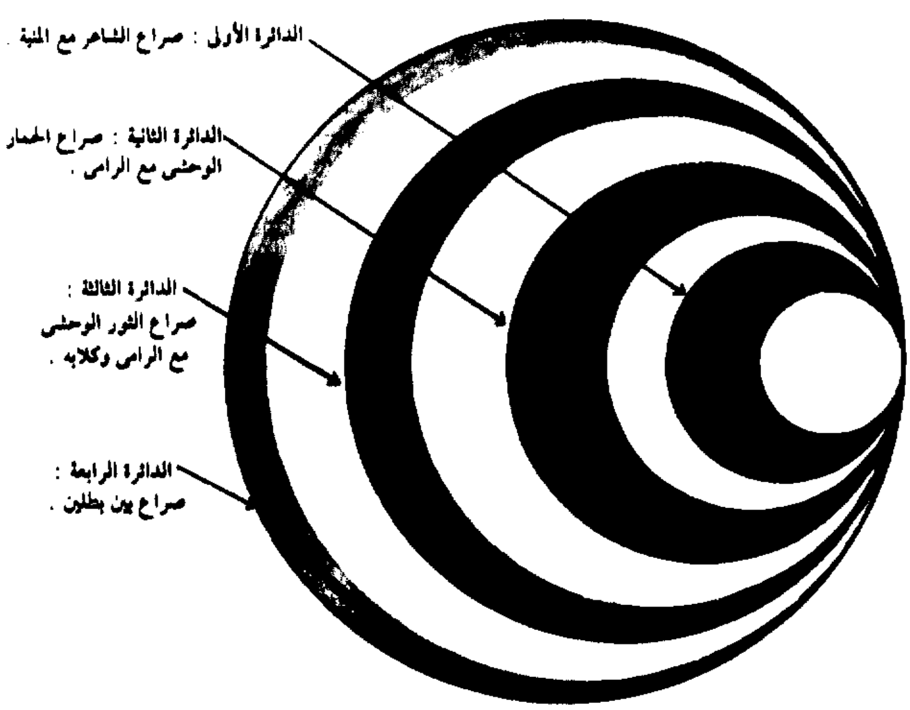


ويمثل المثلث المقلوب ذو الخطوط الرأسية محور التعبير عن حتمية القدر ، فى حين يمثل المثلث الآخر ذو الخطوط الأفقية محور التعبير عن المقاومة والصراع .

وقد تبنى الدكتور أبو ديب شكلا آخر لا يمثل فى رأينا إلا البناء السطحى للقصيدة ، أو دلالتها الظاهرة . وهو الشكل التالى :[٧٠] .



ونستطيع مع شىء من التعديل أن نجعل من الشكل البيانى الذى تبناه الدكتور أبو ديب ممثلا للقصيدة من حيث بنيتها الظاهرة والباطنة معاً ،وذلك على النحو التالى :



وفى هذا الشكل يمثل اللون الداكن الدلالة على حتمية القدر ، فى حين تمثل المساحات البيضاء داخل كل دائرة دلالة الصراع والمغالبة . ويلاحظ أن اللون الداكن يتحول فى الدائرتين الثالثة والرابعة إلى مجرد إطار .

مشهد الموت :

يتحول الموت - كما صاغه الشاعر - إلى موقف من مواقف الاستشهاد ؛ والفرق بين الموت والاستشهاد فرق بين الفناء والخلود .

حين ذكر الشاعر موت الحمر الوحشية قال :

يَعْثُرْنَ فى عَلَقِ النَّجِيعِ كَأَنَّمَا
كُسِيَتْ بُرُودَ بَنِى تَزِيدَ الأَذْرُعُ

ويبدو من الغريب أن يتذكر الشاعر برود بنى تزيد بمناسبة خطوط الدم التى كست أجساد الحمر الوحشية ، لولا أننا نرى فى هذه الصورة محاولة رمزية لتكفين هذه الحمر بهذه الثياب الثمينة . وهذه الصورة تغلف مشهد الموت بشىء من الجمال والجلال .

أما مشهد موت الثور الوحشى فيقول عنه الشاعر :

فَكَبَا كَمَا يَكْبُو فَنِيقٌ تَارِزٌ
بِالخَبْتِ إلاَّ أَنَّهُ هُوَ أَرْوَعُ

ونشير فى البداية إلى أن قوله « إلا أنه هو أروع » يعد صدى لقوله قبل ذلك عن الحمار الوحشى « إلا أنه هو أضلع » . ومحاولة التعظيم من شأن الثور ساعة موته لا تحتاج إلى بيان . ولم تكن فكرة المدح بعيدة عن ذهن الشاعر وهو يصوغ هذا البيت . وربما كان من المناسب أن نتذكر فى هذا الموضع بيتاً آخر فى قصيدة أخرى يقول فيه عن الثور :

كانَ حينئذٍ ....
حُمْراً صَبُوراً فَنِعْمَ الصَّابِرُ النَّجِدُ

إن التعبير عن تحية الطرف المصروع ومدحه فى ختام الكلام عن الثور الوحشى أكثر وضوحاً ومباشرة مما هو فى كلامه عن الحمار الوحشى . أما ذروة التعبير عن هذا المعنى فقوله فى نهاية القسم الرابع عن البطلين اللذين صرع كل منهما الآخر :

وكِلاهُمَا قَدْ عَاشَ عِيشَةَ مَاجِدٍ
وَجَنَى العَلاءَ لَوَ انَّ شَيْئاً يَنْفَعُ

ولم تكن تحية الطرف المصروع فى نهاية كل قسم من أقسام القصيدة إلا بسبب أن فكرة البطولة فى مغالبة عوامل الفناء تخامر التفكير الشعرى عند أبى ذؤيب . وعندما تقترن البطولة بالموت فإن أقرب المعانى التى يوحى بها الموت هو معنى الاستشهاد . والشهيد لا يموت لأنه يمثل قيمة باقية .

إن الطابع المأساوى لنضال العناصر الشعرية ضد عوامل الفناء يزيد من انحياز المتلقى لهذا النضال ولا يخلق فى القارىء المؤهل لقراءة الشعر أحاسيس العجز والانكسار . ولا يخلق انتصار الرامى على الثور الوحشى -مثلا- انحيازا إلى ذلك الرامى ، ففى الفن - كما فى الحياة - ليس المعوّل على الغلبة الزائفة ، بل على القيمة الباقية . ومن هنا نفهم مقولة أحد حكماء عصرنا من أن صانع التاريخ ليس هو البطل المنتصر كما هو مفهوم فى الغرب ، بل دماء الشهداء هى صانعة التاريخ .

إن إسقاط معانى العجز والانكسار على القصيدة عند النقاد الذين ذكرناهم يرجع فى المقام الأول إلى موقف نفسى مسبق . وقد أوقعهم هذا الموقف فى خطأ صريح واحد ومشترك ، نذكره لما فيه من دلالة نفسية . لقد ذكر أبو ذؤيب الثور الوحشى بكلمة « شبب » التى فهمها هؤلاء النقاد على معنى الشيخوخة ، ومن ثم أسقطوا على الثور معانى العجز والضعف ، على حين أن الكلمة تعنى عكس ذلك تماماً ؛ فهى تعنى كما ذكرنا فيما سبق ، قمة النضج واكتمال الذكاء والخبرة والقوة . وأغلب الظن أن ما أوقع هؤلاء النقاد فى ذلك الخطأ فهمهم لعبارة « انتهى شبابه » فى الشروح على أنها تعنى انقضاء الشباب ، ولم يكن هؤلاء النقاد ليقعوا فى مثل هذا الخطأ لولا ما عندهم من استعداد نفسى سابق إلى استقبال معانى العجز والانكسار . ولكن هذا الاستعداد النفسى ليس حالةً خاصة بهؤلاء النقاد ، وإنما هو حالة نفسية اجتماعية . ولعل أسوأ ما يصيب التراث العربى هو هذه الحالة التى تقف حاجزاً دون فهم الموقف الوجودى الناضج الذى انطلق منه العربى القديم ، سواء فى إبداعه الفنى أو الفكرى .

نمط آخر من التفاعل النصى :

أعتقد أن كثيرا مما يروى عن الشعراء فى كتب الأدب هو فى حقيقة الأمر نوع من التفسير للمذاهب الشعرية لهؤلاء الشعراء . ويستطيع الباحث أن ينظر إلى هذه الروايات بوصفها نصوصاً أدبية ناتجة عن تفاعل خلاق مع شعر هؤلاء الشعراء . ومثل هذه الروايات تثير فى بعض الأحيان جدلاً كثيراً حول صحتها التاريخية ، مع أنه من الأحرى بنا أن نعرف كيف نفيد من هذه الروايات فى فهم النصوص . ولعل الروايات الكاذبة أو الخيالية أن تكون أكثر فائدة فى هذا السبيل من الروايات التى تتمتع بقدر كبير من الصحة التاريخية .

فى الخبر الذى ساقه أبو الفرج الأصفهانى عن أبى ذؤيب ما يتسق مع ما تنطوى عليه العينية من اعتداد بفكرة المقاومة والجهاد . قال أبو الفرج « خرج أبوذؤيب مع ابنه وابن أخ له يقال له أبو عبيد ، حتى قدموا على عمر بن الخطاب رضى الله عنه ، فقال له : أى العمل أفضل يا أمير المؤمنين ؟ قال : الإيمان بالله ورسوله . قال : قد فعلت ، فأيه أفضل بعده ؟ قال : الجهاد فى سبيل الله . قال : ذلك كان على ، وإنى لا أرجو جنةً ولا أخاف ناراً . ثم خرج فغزا أرض الروم مع المسلمين . فلما قفلوا أخذه الموت ، فأراد ابنه وابن أخيه أن يتخلّفا عليه جميعا ، فمنعهما صاحب الساقة وقال : ليتخلّف عليه أحدكما ، وليعلم أنه مقتول ، فقال لهما أبو ذؤيب : اقترعا ، فطارت القرعة لأبى عبيد ، فتخلّف عليه ومضى ابنه مع الناس ، فكان أبو عبيد يحدث قال : قال لى أبو ذؤيب : يا أبا عبيد ، احفر ذلك الجرف برمحك ، ثم اعضد من الشجر بسيفك ، ثم اجررنى إلى هذا النهر ، فإنك لا تفرغ حتى أفرغ فاغسلنى وكفنى ، ثم اجعلنى فى حفيرى ، وانثل على الجرف برمحك ، وألق على الغصون والشجر ، ثم اتبع الناس فإن لهم رهجة تراها فى الأفق إذا مشيت كأنها جهامة . قال : فما أخطأ مما قال شيئاً ، ولولا نعته لم أهتد لأثر الجيش . وقال وهو يجود بنفسه :

أبــا عبيــد رفــع الكتـــاب
واقتــرب المــوعد والحســـاب
وعنــد رحــلى جمــل نجـــاب
أحمــر فى حــاركه انصبـــاب

ثم مضيت حتى لحقت الناس . فكان يقال : إن أهل الإسلام أبعدوا الأثر فى بلد الروم ، فما كان وراء قبر أبى ذؤيب قبر يعرف لأحد من المسلمين »(٧١) .

يتسق كلام أبى ذؤيب مع عمر بن الخطاب رضى الله عنه ، مع ما فى شعره من اعتداد بفكرة الجهاد والمقاومة ، وهى فكرة محورية فى شعر أبى ذؤيب ، رأينا طرفا منها فى العينية ، كما أنها أيضا فكرة محورية فى شعر الهذليين عموماً . وقول أبى ذؤيب عن الجهاد « ذلك كان علىّ ، وإنى لا أرجو جنة ولا أخاف ناراً » يكشف عن استعداده الفطرى للجهاد ؛ فالرجل يقرر فى هذه العبارة المحكمة أنه كان يؤمن بالجهاد غايةً فى ذاته ، دون أن يرجو ثواباً أو يخشى عقاباً ؛ فالجهاد مبدأ وجودى يدين له بالولاء .

ولم يكن أبو ذؤيب فى حاجة إلى أن يرشد ابن أخيه إلى كيفية حفر القبر حين قال « احفر ذلك الجرف برمحك ، ثم اعضد من الشجر بسيفك . . . وانثل على الجرف برمحك » ، وإنما يتوجه النص عن دافع عميق فى أن تلتبس لحظة الموت بمعنى الجهاد الذى يوحى به ذكر الرمح والسيف .

ومما يلاحظ فى هذا النص أيضا ما فيه من مغالبة رمزية لفكرة الموت ، نراها فى الغصون والأشجار التى حرص أبو ذؤيب على أن تكلل قبره ، كما نراها فى النهر « اجررنى إلى هذا النهر » ؛ وفى هذه الأشياء إشارة واضحة لمعنى الحياة النامية التى تقترن بقبر أبى ذؤيب . ولذلك لم يكن غريباً أن يجعل النص من قبر أبى ذؤيب علامة على الجهاد الإسلامى وفتوحاته : « إن أهل الإسلام أبعدوا الأثر فى بلد الروم ، فما كان وراء قبر أبى ذؤيب قبر يعرف لأحد من المسلمين » .

وتظهرنا القصة على سيطرة فكرة القدر على وجدان أبى ذؤيب حين عول فى الاختيار بين ابنه وأخيه على القرعة ، ففى الاعتداد بالقرعة وجه من وجوه الاعتداد الضمنى بالقدر وتصاريفه . أما التسليم للقدر الذى يظهر فى شعره الذى قاله وهو يجود بنفسه ، كما يظهر فى سلوكه ، فلا يخالطه أحاسيس الانكسار واليأس التى توهمها بعض الباحثين ، بل يجود الرجل بنفسه راضياً واثقاً . ومما يدل على ذلك أوضح دلالة أن التسليم لحقيقة الموت الذى يظهر فى قول أبى ذؤيب الواثق « فإنك لا تفرغ حتى أفرغ » لم يمنعه من التفكير فى مصير ابن أخيه ، أى أن حتم الموت لا يلهى أبا ذؤيب عن ضرورة السعى إلى النجاة ومغالبة عوامل الفناء . هذا هو الموقف الوجودى المركب الذى انطوت عليه عينية أبى ذؤيب وكثير من شعره وشعر غيره من الهذليين .

وفى شعره الذى قاله وهو يجود بنفسه ذكر الجمل ؛ وفى ذكره إشارة ضمنية إلى الولاء للعروبة ؛ وهو ولاء لا ينفصل فى وعى الشاعر عن الولاء للإسلام . ذلك أن الكتاب والموعد والحساب مما لا ينفصل عنده عن جمل نجاب . . . أحمر فى حاركه انصباب .

* * *

يظهر الاعتداد الفطرى بالجهاد والمقاومة عند آخرين من هذيل . يقول الأصمعى :

« أقفر أبو خراش الهذلى من الزاد أياماً ، ثم مر بامرأة من هذيل جزلة شريفة ، فأمرت بشاة فذبحت وشويت ، فلما وجد بطنه ريح الطعام قرقر ، فضرب بيده على بطنه وقال : إنك لتقرقر لرائحة الطعام ، والله لا طعمت منه شيئاً ، ثم قال : يا ربة البيت ، هل عندك شىء من صبر أو مرّ ؟ قالت : تصنع به ماذا ؟ قال : أريده . فأتته بشىء منه فاقتحمه ، ثم أهوى إلى بعيره فركبه . فناشدته المرأة فأبى ، فقالت له : يا هذا ، هل رأيت بأساً أو أنكرت شيئاً ؟ قال : لا والله ، ثم مضى وأنشأ يقول . . . . »(٧٢) .

لقد كانت قرقرة البطن فى هذا النص تعبيراً حسياً عن استيقاظ أهواء النفس ، وكان هذا بمثابة نذير نبّه أبا خراش واستنفر فيه حساً وجودياً عميقاً أوجب عليه هذا السلوك الذى يغالب فيه نفسه ويردها إلى القليل (الصبر والمر) لترضى به عن الكثير (الشواء) . وقد كان هذا مسلكاً غريباً عجبت له المرأة ولم تعرف سره . وليست هذه الرواية إلا تجسيداً قصصياً لقول أبى ذؤيب :

والنفس راغبة إذا رغبتها
وإذا ترد إلى قليل تقنع

ولقد رغبت نفس أبى خراش ولكنه لم يستجب لرغباتها ، بل ردها إلى القليل لتقنع .

إن هذا التجاوب بين مثل هذه القصص التى ذكرناها والدلالات العميقة للشعر يرجّح ما نميل إليه من أن هذه الروايات ليست إلا نصوصاً تولدت عن استبطان عميق للمرامى البعيدة التى ينطوى عليها الشعر . وأهم ما فى هذه الروايات صياغتها وتعبيراتها التى توحى أكثر مما تقرر . وما روى عن موت أبى ذؤيب خصوصاً يحتوى على كثير من التفصيلات الموحية التى لا تخدم المضمون الخبرى فى شىء لم تكن هذه الرواية إذن تاريخاً لسيرة أبى ذؤيب الشخصية بقدر ما كانت تفاعلاً نصياً مع شعره ، يستبطن دلالاته العميقة .

□□□

الهوامش

(١) Eliot, T.S; **The Sacred Wood**, London, 1934, p.49.
(٢) Ibid., p.49.
(٣) Ibid., p.54.
(٤) Adams, Hazard (ed.); **Critical Theory Since Plato**, p.813.
(٥) Ibid, 813.
(٦) Ibid, 813.
(٧) Ibid. 813.
(٨) الدكتور لطفى عبد البديع : التركيب اللغوى للأدب ، القاهرة ١٩٠٠ ، ص ١١٢ .
(٩) نفسه . ص ١١٥ .
(١٠) Wellek And Warren; **Theory of Literature**, London, 1936, p.150.
(١١) Ibid, p.151.
(١٢) انظر : Ibid, p.152.
(١٣) الدكتور السيد إبراهيم ، الضرورة الشعرية : دراسة أسلوبية ، بيروت ١٩٧٧ ، ص ٩٢ .
(١٤) Theory of Literature, p.150.
(١٥) تعريب هذا المصطلح على هذا النحو يعود الفضل فيه إلى أستاذى الدكتور رمضان عبد التواب . وقد عربت الدكتورة سيزا قاسم المصطلح نفسه بـ « توالد النصوص » ، وذلك فى مقال لها بعنوان « توالد النصوص وإشباع الدلالة » . انظر :
مجلة ألف القاهرية العدد الثامن ١٩٨٨ ص ٣١ .
(١٦) Scholes, Robert; **Semiotics And Interpretation**, London, 1982, p. 145.
(١٧) انظر : Steven, Mailoux: **Interpretive Conventios**, London, 1982, p.42.
(١٨) انظر Semiotics And Interpretation, p. 48.
(١٩) Ibid., p. 6.
(٢٠) انظر : **Semiotics And Interpretation**, p. 48.
(٢١) Easthope, Antony; **Poetry As Discourse**, p.8.
(٢٢) Ibid., p. 9.
(٢٣) من مقال تعرض فيه الدكتورة فريال غزول فى مجلة فصول القاهرية كتاب « العالم والنص والناقد » ، للدكتور إدوارد سعيد . انظر : مجلة فصول ، المجلد الرابع ، العدد الأول ص ١٩٣ .
(٢٤) نفسه ، ص ١٩٣ .
(٢٥) **Poetry As Discourse**, .p. 9.
(٢٦) Ibid., p. 8.
(٢٧) الدكتور مصطفى ناصف : قراءة ثانية لشعرنا القديم ، مطبوعات الجامعة الليبية (بدون تاريخ) ، ص ١٤ .
(٢٨) ابن منظور ، أخبار أبى نواس ، القاهرة ١٩٢٤ ، ص ٥٥ .
(٢٩) ابن خلدون ، المقدمة ، تحقيق على عبد الواحد وافى ، القاهرة (بدون تاريخ) ص ١٣٠٦ .
(٣٠) نفسه ص ١٣٠٦ .
(٣١) نفسه ص ١٣٠١ .
(٣٢) نفسه ص ١٣٠١ .
(٣٣) نفسه ص ١٣٠١ .
(٣٤) نفسه ص ١٣٠٣ - ١٣٠٤ .
(٣٥) مقدمة ابن خلدون ، كتاب التحرير ، القاهرة ١٩٦٦ ، ص ٥١١ .
(٣٦) ومن أوضح الأمثلة على ذلك ما فعله الدكتور ميشال زكريا حين راح يقارن بين كل عبارة عند ابن خلدون وما قد يناظرها فى التفكير اللغوى المعاصر ، دون أن يحاول أن يستخلص لنا أولاً المبدأ العقلى الذى وجه ابن خلدون فى كلامه . وقد حاولت أيضاً شيئاً من ذلك فى بحثى للدكتوراه الذى أشرت إليه حين ربطت بين مصطلح الملكة عند ابن خلدون ومصطلح اللغة Langue عند « دى سوسير » . ولكنى عدّلت من موقفى بعد أن رأيت أن مصطلح الملكة قد يتسع لأمور لا يتسع لها مصطلح واحد من مصطلحات الفكر الغربى المعاصر . انظر كلام الدكتور ميشال فى : الدكتور ميشال زكريا ، الملكة اللسانية فى مقدمة ابن خلدون ، بيروت ١٩٨٦ .
(٣٧) مقدمة ابن خلدون ، كتاب التحرير ، ص ٥١٣ .
(٣٨) نفسه ص ٥١٢ .
(٣٩) ديوان امرىء القيس ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، القاهرة ١٩٨٤ ، ص ١٠١ .
(٤٠) يستثنى من ذلك أسامة بن الحارث وأمية بن أبى عائذ ومليح بن الحكم .
(٤١) أبو سعيد السكرى : شرح أشعار الهذليين ، تحقيق عبد الستار أحمد فراج ، القاهرة ١٩٦٥ ، ١/٤ .
(٤٢) نفسه ١ ٦٥ .
(٤٣) نفسه ٣/١٢٣٥ .
(٤٤) نفسه ٣/١١٩٠ .
(٤٥) نفسه ٢/٥٩٩ .
(٤٦) نفسه ٣/١٠٩٠ .
(٤٧) نفسه ، ١/٣٤٩ .
(٤٨) نفسه ٣/١٢٩٩ .
(٤٩) نفسه ٣/١١٩٢ .
(٥٠) نفسه ٢/٦٠٠ .
(٥١) نفسه ٣/١١٢٤ .
(٥٢) نفسه ١/٤٤٢ .
(٥٣) نفسه ١/٣٣ .
(٥٤) نفسه ٣/١١١٤ .
(٥٥) نفسه ٣/١١٣٧ .
(٥٦) نفسه ١/٢٨٧ .
(٥٧) نفسه ١/١٠٤ .
(٥٨) نفسه ٣/١٢٤٤ .
(٥٩) من مقال للدكتور صبرى حافظ بعنوان « التناص وإشاريات العمل الأدبى » فى : مجلة ألف ، القاهرة ، العدد الرابع ١٩٨٤ ، ص ١٢ .
(٦٠) شرح أشعار ١/٤٢٠ .
(٦١) نفسه ٢/٨٨٥ .
(٦٢) نفسه ١/٢٤٥ .
(٦٣) نفسه ١/٤ .
(٦٤) الدكتور كمال أبو ديب : البنية متعددة الشرائح ، مجلة كلمات ، البحرين ١٩٨٥ العددان الخامس والسادس ، ص ٥٩ .
(٦٥) نفسه ص ٦١ .
(٦٦) نفسه ص ٥٩ .
(٦٧) نفسه ص ٥٩ .
(٦٨) الدكتور محمد النويهى ، الشعر الجاهلى ، القاهرة ١٩٦٦ ٢/٧٣٢ .
(٦٩) من مقال للدكتور عادل سليمان فى : كتاب دراسات عربية وإسلامية ، القاهرة ١٩٨٢ ، ص ٣٣١ .
(٧٠) الدكتور كمال أبو ديب ، الرؤى المقنعة ، القاهرة ١٩٨٦ ، ص ١٢٤ .
(٧١) أبو الفرج الأصفهانى : الأغانى ، القاهرة ١٩٧٦ ، ٦/٢٧٩ .
(٧٢) نفسه ٢١/٢١٣ - ٢١٤ .

نحو تأويل تكاملى للنص الشعرى

فهد عكام

يستهدف هذا التأويل قراءة مقطوعة لأبى تمام فى ضوء طرائق أوضحت من قبل فى تجريبات متعددة الموارد . وما تصبو إليه هذه القراءة هو تكوين فكرة عن فن الانسجام Cohérence ، الذى ينظم التقنية الشعرية فى هذه القصيدة ، واقتراح طريقة للتحليل نأمل أن تكون مجدية[1] :

١ - مَن بنو عامرٍ مَن ابنُ الحُبابِ
مَن بنو تغلبٍ غداةَ الكُلابِ

٢ - مَن طُفَيلٌ مَن عامرٌ ومَن الحا
رثُ أم مَن عُتَيبةُ ابنُ شهابِ (٢)

٣ - إنما الضَّيغم المصور أبو الأشبالِ
منَّاع كل خِيسٍ وغابِ

٤ - مَن غدت خيله على سَرحِ شعرى
وهو للغبن راتع فى كتابى

٥ - غارة أسخنتْ عيون المعانى
، واستحلَّتْ محارمَ الآدابِ

٦ - لو ترى منطقى أسيراً لأصبحتَ
أسيراً لعَبرة واكتئابِ

٧ - يا عذارى الكلام صرتنَّ من بعدى
سبايا تُبعنَ فى الأعرابِ

٨ - عبقات بالسمع تُبدى وجوهاً
كوجوه الكواعب الأترابِ

٩ - قـد جـرى في متـونهن من الإفـ....
رنـد مـاءٌ نظيرُ مـاء الشُّبـابِ

١٠ - إن ذمّي محمدُ بنَ يزيـدِ
في الـذي نـالـه لغيرُ صَـوابِ

١١ - دعـه يحظى لـدى الأنـام بشعـري
وقصيـدي فـذاك أهونُ بـابِ

فحص عام

اللبس ambiguité هو الطابع المثير ، الذى يحيِّر القارىء الذى يتصل بالنص لأول مرة . وهذا اللبس الذى تتضاءل كثافته مع نمو الحدث الخلاق ، ينجم قبل كل شيء ، في مطلع النص ، عن استخدام اسم استفهامي استخداماً متكرراً ، اسم نجهل قائله : أهو كاتب النص أم غيره ؟

وبدءاً من البيت (رقم ٤) ينبجس بريق غامض ، فنعلم أن اسم الموصول (مَن) فيه يعود إلى معتد يعتدى على كاتب النص ، ولكننا لا نزال نجهل هوية هذا المعتدى المتحدَّث عنه !

وهذا اللبس لا يتضح اتضاحاً ناصعاً إلا بظهور النفحة الأخيرة من النص ، فههنا إنما يجد الرضى تشوُّقُ القارىء الذى كان مشدوداً طوال مجرى الحدث . والحقيقة أن التعبير (إن ذمى محمد بن يزيد) ، (بَ ١٠) ، إنما أملاه كاتب النص نفسه ، والمفعول الذى كابد التأنيب ليس سوى محمد هذا . وعلى هذا النحو يتضح كل الوضوح اللبس الناجم عَن اصطناع الاسم الموصول . ومع ذلك فإن الوضوح الكامل لا يتحقق إلا بالتحليل .

مستوى الألفاظ

تتوقف الموضوعات كما تظهر في هذا النص على الألفاظ التي تحملها ، وعلى المعنى المجازى الذى يضفيه الشاعر على بعض منها . وبهذا الصدد لابد من تسجيل ما يلي :

خيل	«جماعة الأفراس»	←	«فرسان»
راتع	«الذى يرتع : يرعى كيف شاء في خصب وسعة»	←	«مستغل»
كتاب	«صحيفة»	←	«شعر»
الكلام	«القول»	←	«قصائد»
عذارى	«أبكار»	←	«أصيلة»
عبقات	«تفوح منها رائحة الطيب»	←	«خالبة»
متون	«ظهور»	←	«نسيج شعرى»
ماء	«مائع معروف»	←	«رونق»
الإفرند	«الثياب الحريرية الموشاة»	←	«الزخارف اللفظية»
باب	«شيء معروف»	←	«مخرج»

وفضلا عن ذلك ، إن عددا كبيراً من الألفاظ يكون نسيج القصيدة يمثل أحداثا أنجزها عامل agent وكابدها معمول patient . وهذه الأحداث التي يرقى تعدادها إلى (١٦) أشير إليها بالألفاظ :

المصور : الذى يكسر ويسحق ، ويستدعي في الذهن الحدث « هصر » .

مناع : المناع : الحامي ، وفعله « منع » .
راتع : الراتع : الذى يرعى كيف شاء في خصب وسعة، وفعله « رتع » .
غارة : الغارة : الخيل المسرعة المغيرة بقصد السلب والنهب .
أسخن : أبكى .
استحل : استحل الشيء : اعتده أو اتخذه حلالا .
أسير : الأسير : من قبض عليه وربط بالحبال ، والفعل « أسر »
سبايا : السبيّة : المرأة تسبى ، أى تؤسر ، والحدث (سبى) .
تبعن : صيغة مجهول من « باع » .
عبقات : تفوح منهن رائحة الطيب ، والفعل « عبق » .
تبدى : مضارع أبدى . « أظهر » .
جرى : سال .
ذم : الذم : مصدر ذم : « أنب ولام » .
نال : أصاب وبلغ مبتغاه .
دع : امر من ودع : « ترك » .
يحظى : مضارع حظى : نال منزلة رفيعة .

لوحة تركيبية :

ولوحة تركيبية اولى تبين لنا كل التبين طابع الموضوعات المركبة ، وكيف ينتظم بعضها مع بعض تبعاً للداعي الأساسي الخاص بالخلق ، وتبعاً لرؤية كونية خاصة بأبي تمام :

الجدول على الصفحة التالية

رقم البيت	عدد العلاقات	العامل فاعل . مبتدأ	العماد Prédicat حدث أو خبر	المعمول أو التكملة	النظائر الدلالية Isotopes
٣	١	الضيغم	سحق	الفريسة	السحق
	٢	,,	دفع وحامى	عرين ، غاب ، عدو	الدفاع والحماية
٤	١	فرسان الضيغم	غدا على : هاجم	قطيع شعر أبي تمام	مزدوجة : { الهجوم / الاعتداء (السرقة الشعرية)
	٢	الضيغم ـ الرئيس	رتع (رعى)	شعر أبي تمام	مزدوجة : { الاستغلال الزراعى بحرية / الاستغلال الشعرى بحرية (السرقة الشعرية)
٥	١	هجوم الرئيس ـ الضيغم	غـارة	شعر أبي تمام	مزدوجة : { الهجوم المفاجىء والإيقاع / النهب (السرقة الشعرية)
	٢	غارة الرئيس ـ الضيغم	أبكى	معانى الشاعر الثمينة	مزدوجة : { إسالة الدموع / الإيذاء .
	٣	,,	استحل (انتهك) (اغتصب)	الآداب المقدسة (التى لا تنتهك)	مزدوجة : { انتهاك المقدسات / الاغتصاب (السرقة الشعرية)
٦	١	,,	أسر	لغة الشاعر (شعره)	مزدوجة : { الأسر : الاستعباد . / التملك (السرقة الشعرية)
	٢	العبرة والاكتئاب	أسر	(ضمير المخاطب) المتلقى	الأسر : التملك .
٧	١	غارة الرئيس ـ الضيغم	سبى (أسر)	قصائد أبي تمام المماثلة للعذارى	مزدوجة : { الأسر والتغريب . / التملك والنقل (السرقة الشعرية
	٢	,,	باع	,,	مزدوجة : { بيع الرقيق / بيع الشعر
٨	١	قصائد أبي تمام العذارى	فاح (خلب)	السمع	مزدوجة : { الفوح / الخلب
	٢	,,	أبدى (أسفر)	وجوه	مزدوجة : { الإسفار / الكشف عن موسيقا

	٣	وجوه العذارى الموسيقا الشعرية	شابه : (كـ)	وجوه الكواعب	مزدوجة : { النضارة الجمال الأخاذ
٩	١	رونق الثياب الحريرية الموشاة	تألق جرى تغلغل	ظهور العذارى نسيج القصائد	مزدوجة : { التألق التغلغل
	٢	،،	شابه : (نظير)	رونق الشباب	الرونق السامي
١٠	١	الشاعر كاتب النص	ذم	محمد بن يزيد	الـذم
	٢	محمد بن يزيد (ضمنا)	نال	شعر أبي تمام (الضمير)	مزدوجة : { النيل : الأخذ السرقة الشعرية
	٣	ذم أبي تمام لمحمد	خطأ غير معقول		خطأ الذم
١١	١	الشاعر أبو تمام (الضمير أنت)	ودع	محمد بن يزيد (الضمير هو)	الترك (الإهمال)
	٢	شعر أبي تمام	أنال الحظوة	محمد بن يزيد	إنالة الحظوة : المنزلة الرفيعة
	٣	ذاك (التسامح)	المخرج (الباب) الأسهل		السهولة : التسامح

تأويل اللوحة : مستوى الموضوعات :

سلسلة من الأحداث (ب ٣ - ٧) أنجزها عامل واحد (الضيغم ـ الرئيس) وتحملها معمول واحد (الشاعر) . وهنالك استثناء (ب ٦ ، ع ٢) ؛ فهنا ، يفاجئنا قارىء فعله مطاوع .

سلسلة ثانية (ب ٨ - ٩) تقف الحدث على عذارى القصائد وعلى عنصر إضافي ، نريد به الرونق الذي يصفها بفعله . والمعمول هو السمع ، وجزء من جسد أنثوي هو : الوجه .

وسلسلة ثالثة (ب ١٠ - ١١) تفضي بالحدث إلى الشاعر أبي تمام نفسه ، في حين أن المعمول هو محمد بن يزيد . يستثنى من ذلك (ب ١٠ ، ع ٢) حيث يقوم هذا الأخير بدور العامل agent الذي يمارس فعله ، خلافاً لذلك ، على الشاعر . وعلى غرار الأحداث التي أنجزها الرئيس ـ الضيغم ، إن الحدث الذي يقوم به محمد وهو « النَّيل » ، يبعث الشعور بأن صورة الحيوان المفترس ترمز إليه .

وعلى هذا المستوى نلاحظ أن تطور الحدث في السلسلة الأولى وفي السلسلة الثالثة يتميز بطريقتين أسلوبيتين : المماثلة وانقلاب الوظائف ؛ فكل من السلسلتين تقدم إلينا قاعدة واستثناء ؛ والعامل في السلسلة الأولى يغدو معمولاً في السلسلة الأخيرة ، ونقيض ذلك صحيح .

وطريقة أسلوبية ثالثة ، ونعني بها التضاد ، تميز هذا الانقلاب في الوظائف ؛ ففي الحقيقة موقف الشاعر إزاء محمد بن يزيد أشير إليه بوضوح في (ب ١٠ ، ع ١) . والمقصود بذلك اللوم . وعليه ، فكل ما نسب إلى الرئيس ـ الضيغم بوصفه عاملاً يمارس أحداثاً على الشاعر هو موضع لوم . وما عزى إليه يتعلق بالنظائر المجردة : السحق ، الدفاع ، الاستغلال ، الإغارة المفاجئة ، إسالة الدموع التي تشي بإثارة الألم ، انتهاك المقدسات ، الأسر : الاستعباد ، البيع المرتبط بتجارة الرقيق ، الأخذ ، الاستمتاع بالتقدير . وحقل معنوي واحد هو : موضوع العدوان يقبل جمع هذا المجموع من النظائر المجردة . وعليه فعلاقة محمد بن يزيد بالشاعر هي علاقة يمكن الدلالة عليها كما يلي :

عامل agent   معمول patient
معتد ≠ معتدى عليه

وباستثناء (ب ١٠ ، ع ٢) ، تقلب السلسلة الثالثة علاقات القوة ؛ فالشاعر إنما هو الذي يقوم الآن بدور عامل ، في حين يقوم محمد بدور معمول؛ والعلاقة بينهما على حسب (ب ١٠ ، ع ١) تقوم كما يلي :

عامل   معمول
لائـم ≠ ملـوم

ولكن اللوم بحسب ، العلاقة الدالة على الحال (ب ١٠ ، ع ٣) ، ملغى . بيد أن الحدث المنجز التالي (ب ١١ ، ع ١) يحمل فكرة الترك المجردة التي تتضمن فكرة التسامح ، ومن هنا تنجم الصيغة :

عامل   معمول
متسامح ≠ متسامح معه

وإذا ما وضعت الفكرتان المجردتان وهما العدوان والتسامح واحدة مقابل الأخرى أمكن لنا أن نمثلهما كما يلي :

عامل ≠ معمول
معتـد ≠ معتدى عليه
متسامح ≠ متسامح معه

ونستنبط من هذه العلاقة :

١ - أن المعتدى يغدو متسامحاً معه
٢ - أن المعتدى عليه يغدو متسامحاً .

وتعبر هاتان الفكرتان المستنبطتان ضمنا عن خضوع المعتدى عليه للجور الذى أنزله به المعتدى . فإذا أخذنا فى الحسبان فكرة الدفاع والحماية المجردة التى هى من صفات هذا المعتدى (ب٣ ، ع٢) ، أدركنا أننا أمام تضاد جديد :

مدافع ≠ خاضع

مستوى السخرية

وفى الحقيقة ، خضوع الشاعر هذا ليس سوى خضوع ظاهرى لسببين :

١ - أن التسامح لا يتحقق إلا بمتعة يمكن للمعتدى أن يتمتع بها فى الجمهور بفضل شعر أبى تمام (ب ١١ ، ع٢) .

٢ - أن هذا المعتدى لا يستحق أن يتعب الشاعر نفسه بمهاجمته : فالتسامح أسهل السبل فى عين الشاعر (ب ١١ ، ع ٣) واللوم الذى وجهه للمعتدى ليس سوى خطأ (ب ١٠ ، ع٣) .

وعلى هذا النحو تفضى بنا العلاقة بين المعانى إلى سخرية الشاعر التى يمكن أن يشار إليها كما يلى :

عامل　　　معمول
معتد ≠ معتدي عليه
↓　　　　↓
مسخور منه ≠ ساخر

وبتعبير آخر ، إن تضاداً ضمنياً يقوم بوظيفته هنا لإيضاح لهجة ساخرة ينتهى بها نمو الحدث ؛ فهنا موقف جبرى يعبر عن ذاته تعبيراً ظاهريا ، لأن الشاعر يقبل ما يرفضه فى الحقيقة . وينجم عن ذلك تضاد بين القبول المعبر عنه فى مستوى الخطاب ، والإنكار الذى يعمل فى مستوى الحقيقة الباطنية التى لا تعبر عن ذاتها بوضوح .

وفى موطن آخر يتجلى التضاد ذو القيمة الساخرة بوضوح . فهو يتحقق فى مستوى الأبيات الأربعة الأولى من القصيدة ، حيث تتجابه مكونتان composantes لتأليف نغم ساخر أول . وأولاهما تتكىء على موضوع أول : التفاخر بالتفوق (ب ١ ، ٢) ، والذات المتحدثة هنا ا ــ كما سنرى ــ إنما هى الخصم . وثانيتهما (ب ٣ ، ٤) تلغى الأولى ، وتصبغ الرسالة بسلبية تصف الخصم وصفا ساخراً بعدة نظائر مجردة : فى صورة أسد ــ رئيس يأمر بإمرته فرسان ، يسحق فريسته ، ويذب عن عرينه دافعا عدوه ، وفى صورة مجتاح يهاجم خصمه فجأة لكى يستغل أرضه .

وهاتان المكونتان الدلاليتان تولدان فى المخيلة مسافة واسعة بين صورة المعتدى المفخمة وفريسته (شعر أبى تمام) ، فينجم عن ذلك نغم ساخر يمكن أن يشار إليه كما يلى :

المعتدى ≠ المعتدى عليه
↓　　　　↓
المسخور منه ≠ الساخر

هذان النغمان الساخران اللذان انتهينا من استنباطهما تفصل بينهما على مستوى مجرى الحدث السلسلة الثانية (ب ٨ ــ ٩) التى تتغنى ــ كما رأينا ــ ببعض مزايا القصائد التمّامية .

بناء القصيدة نغميا Construction tonale du poème

على هذا النحو إن بناء القصيدة يمكن تمييزه وفق تغيّر modulation القصيدة نغميا ؛ فنحن نميز بوضوح ثلاثة أنغام ترتبط بموضوعات متعددة :

I نغم ساخر أول يرتبط بحركتين تشتملان على موضوعين .
١ ــ التفاخر بالتفوق (ب ١ ــ ٢)
٢ ــ الغزوة العنيفة والاحتلال (ب ٣ ــ ٤)

II نغم جدى رزين يرتبط أيضا بحركتين ينفرج عنهما موضوعان :
١ ــ تأثير الغزوة عاطفيا واجتماعيا (ب ٥ ــ ٧)
٢ ــ جمال الشيء المعتدى عليه من حيث الشكل (ب ٨ ــ ٩) .

III نغم ساخر ثان يبرز موضوع الخضوع الظاهرى لفعل الاعتداء (١٠ ــ ١١) .

وهذا التقسيم النغمى الثلاثى يكابد بوضوح توزيعا ثلاثيا لا تناظر فيه ؛ لأن عدد العلاقات الخاصة بالنظائر الدلالية يختلف من نغم إلى آخر (انظر اللوحة) . ولكن موضوع الاعتداء العام يمنح تطور الحدث نوعا من الوحدة . وهذا الموضوع ليس بالتأكيد سوى نقل transposition شعرى لقضية شغلت كثيراً أبا تمام ، ونعنى بذلك موضوع السرقة الشعرية .

وفضلا عن ذلك ، إن هذا التقسيم يدخل فى العمل صفتين تطبعان مجرى العمل الخلاق بطابعهما ، ونريد بذلك التناوب والتضاد .

وهذه السلاسل من الأبيات ليست سوى الانغام Tons الثلاثة التى استنبطناها من قبل ، والتى سنمضى لتحليلها كى نحدد هوية السمات التى تميز النص .

الإيقاع الكمى : توزع التفعيلات ووظائفها .

عدد التفعيلات الأساسية ، فى لحمة النص الإيقاعية بأكمله ، لا يتجاوز (٥) وترسيماتها هى التالية :

— ∨ — — ، — ، ∨ — ، ∨ — ،　— — ∨ — ،
∨ ∨ — — ، — — —

والحلقات الأربع الأولى ، باستثناء الحلقة الأخيرة ، تتواتر فى النغم الأول كما يلى :

البيت الأول (٢) ، البيت الثانى (٤) ، البيت الثالث (٣) ، البيت الرابع (٢) .

وينجم عن هذا التوزع ملاحظتان :

١ - البيتان (رقم ١) و (رقم ٤) يبدوان متماثلين .

٢ - البيت (رقم ٢) ، الذى يمثل الذروة فى هذا التوزع فيمنح النسيج الإيقاعى لهذا البيت انحرافاً عن الأبيات الأخرى ، هو تنوع رائع .

وفى اللحمة الإيقاعية للنغم الثانى ، تتواتر الحلقات الخمس ، العاملة فى النص ، كما يلى :

البيت الخامس (٣) ، البيت السادس (٣) ، البيت السابع (٣) ، البيت الثامن (٥) ، البيت التاسع (٣) .

وهذا التوزع يفرض ملاحظتين :

١ - أبيات هذا النغم كلها ، باستثناء البيت (رقم ٨) ، تدخل فى علاقة تناظرية يمكن أن تكون دليلا على هدوء يخرقه البيت (رقم ٨) .

٢ - هذا البيت الثامن يمثل الذروة ، لا من حيث توزع الحلقات فى فضاء هذا النغم فحسب ، بل فى نسيج القصيدة كلها ؛ فهو يمثل إذاً انحرافاً أقصى يمكن أن يدل بتنوعه على اضطراب انفعالى ما .

وفى مستوى النغم الثالث ، يحدث التوزع على النحو التالى : البيت العاشر (٣) ، والبيت الحادى عشر (٣) ، وهذا التوزع المتماثل الذى يقع فى مستوى البيت يمثل استمراراً للظاهرة الطاغية فى النغم الثانى وصدى للبيت الثالث من النغم الأول . بيد أنه لا بد لنا من أن نلاحظ أن الشطر الأخير من هذا النغم يجسد انحرافا وزنيا écart metrique ، فهو مؤلف من حلقتين فقط : فالحلقة V V —— التى تحل فيه محل — V —— تمثل انحرافا وزنيا يتراسل من حيث تركيب الجملة مع التعبير « وقصيدى » الذى يمثل قلب النسيج الموضوعى .

وعلى محور الاختيار الشاقولى axe paradigmatique تكابد نهاية الشطرين الحظَّ الأكبر من الانحراف . ولكن نهاية البيت (الضرب) أكثر تنوعا من نهاية الشطر الأول (العروض) . وظهور الحلقة الإيقاعية V — V — التى تشغل التفعيلة الخامسة من كل بيت ظهوراً منتظما يمنح القصيدة كلها عاملا وزنيا مشتركا وتعقب هذا العامل المشترك مباشرة التفعيلة السادسة التى تظهر فيها القافية الموحدة ، مانحة النص عاملاً مشتركا جديدا . ولكن هذه التفعيلة تكابد — كما قلنا — التغيير Variation الأقصى فى النص . وعلى هذا النحو يثير التوالى الشعور بتعارض قوى يقوم على استقرار إيقاعى تنتجه الحلقة V — V — ، يعقبه تنوع يقوم على ٣ / ٥ من الحلقات التى يوحد بينها عنصر تلاوى هو القافية .

تـوزع السلاسل ووظيفتها Distribution et Fonctions des series :

توزع التفعيلات فى سلاسل ينتشر فى مستوى النغم الأول كما يلى :

البيت الأول : — V — — ، V — V — ، — V — — ، — V — ،
V — V — ، — V — —

البيت الثانى : — V — — ، — V — V ، V V — — ، V V
— — ، V — V — ، V V — —

البيت الثالث : — V — — ، V — V — ، V V — — ، — V —
— ، V — V — ، — V — —

البيت الرابع : — V — — ، V — V — ، — V — — ، — V —
— ، V — V — ، — V — —

وفى مستوى النغم الثانى :

البيت الخامس : — V — — ، V — V — ، — V — — ، — V —
— ، V — V — ، — — — —

البيت السادس : — V — — ، V — V — ، — V — — ، — V —
— ، V V — — ، V — V — ، — V — —

البيت السابع : — V — — ، V — V — ، — V — — ، —
V — — ، V — V — ، — — —

البيت الثامن : V V — — ، — V — — ، — V —
V — — ، V V — — ، V — V — ، — — —

البيت التاسع : — V — ، — V — ، V
— ، V V — — ، — V — — ، V — V — ، — V — —

وفى مستوى النغم الثالث :

البيت العاشر : — V — — ، V — V — ، V V — — ، — V —
— ، V — V — ، V V — —

البيت الحادى عشر : — V — — ، V — V — ، V V — — ، V
V — — ، V — V — ، V V — —

وينجم عن هذا التوزّع أن النص يتألف من ثمانى سلاسل (بنى صغرى) تكوّن بنيته ؛ وترسيماتها تتعاقب على التوالى .
كمـــا يلـــى :

أ) — V — — ، V — V — ، — V — —

ب) — V — — ، — — V — ، V V — —

ج) V V — — ، V — V — ، V V — —

د) — V — — ، V — V — ، V V — —

هـ) — V — — ، V — V — ، — — — —

و) V V — — ، V — V — ، — V — —

ز) V V — — ، — — V — ، — V — —

ح) V V — — ، V — V — ، — — —

وفى مستوى النغم الأول ، إذا ما كانت الحركة الأولى تتألف من ثلاث سلاسل (أ) ، (ب) ، (ج) ، فإن الحركة الثانية تتألف من سلسلتين (أ) و (د) . وينجم عن هذا التوزع أن الحركة الأولى أكثر تهيجا من الثانية . وهذا التهيج agitation يتركز فى البيت الثانى الذى تتألف سلسلتاه — كما رأينا — من أربع تفعيلات مختلفة على نحو يبرز هذا البيت فى النسيج الوزنى لهذا النغم .

وإذا ما تأملنا تكرار السلسلة (أ) والمكان الذى تشغله فى فضاء النغم الأول ، لا حظنا غنى كبيرا ينجم عن استخدامها ؛ إنها هى التى تسيطر فى النغم الأول ؛ وغزارتها بالقياس إلى عدد السلاسل التى تعمل فيه تصل إلى ٥/٨ . وهى كذلك التى تهب الشطرين الأولين ، لتركيبها منها ، توازيا إيقاعيا كاملا . ثم إنها هى أيضا التى تهب البيتين الأول والرابع مظهر دائرة تتناغم مع تقسيمنا الموضوعى وتسوغه . وبتكرارها مرتين فى البيت (رقم ١) ، وثلاث مرات واحدة منها فى الشطر الثانى من البيت (رقم ٢) واثنتان فى البيت (رقم ٤) ، وبما أنها تحصر السلاسل الثلاث المتنوعة : (ب) ، (ج) ، (د) بمعانقتها لها ، فإنها تعبر عن تأثر يندامج نحو توتر ثائر لا يلبث أن يبدأ .

والسلسلة (ب) تمثل انحرافا فى النسيج الإيقاعى الذى يكون القصيدة بأكملها ؛ فهى لا تقوم بوظيفتها فيه سوى مرة واحدة . وهى بهذا الانحراف تصور اضطراب الفكر .

والسلسلة (ج) تغلق الحركة الأولى فى النغم الأول ، وببنيتها القائمة على تكرار الحلقة الأولى ٧ ٧ ــ التى تغلق أيضا السلسلة السابقة (ب) فى البيت نفسه (رقم ٢) ، تخفف من حدة الحركة الأولى ، فتتناغم بهذا عينه مع عوامل أخرى تتصل بتركيب الجملة . والسلسلة (د) وحيدة فى النغم الأول ؛ وتشغل فيه الشطر الأول من الحركة الثانية . ولكنها تنضم إلى السلسة السابقة (أ) لتوفر للإيقاع الكمى ــ وسنرى ذلك ــ مظهراً دائريا يسم مجرى الحدث .

وفى النغم الثانى تعمل ست سلاسل ، اثنتان منها ، كما لا حظنا من قبل ، تعملان فى النغم الأول ، ونعنى بذلك (أ) و (د) ؛ وأربع جديدة : (هـ) ، (و) ، (ز) ، (ح) . وهذا ما يمنح هذا النغم لوناً إيقاعياً جديداً ، يتجاوب مع الفعالية الشديدة التى تقوم بها المخيلة .

وإذا ما كانت الحركة الأولى ، التى تشغل ثلاثة أبيات ، تتألف من ثلاث سلاسل ، اثنتان منها (هـ) و (و) جديدتان ، فالحركة الثانية التى تحتل بيتين تتألف من أربع سلاسل ، اثنتان منها (ز) و (ح) جديدتان . وعليه ، فتنوع الفعالية الإيقاعية يتركز فى هذه الحركة الثانية وبخاصة فى البيت (رقم ٨) ؛ وهذا ما يتراسل مع الفعالية التخيلية التى تصل إلى سمتها فى هذه اللحظة من مجرى الحدث .

والسلسلة (أ) ، الأساسية فى بنية النغم الأول ، تبسط هيمنتها فى هذا النغم الثانى : فغزارتها بالقياس إلى عدد الأشطار التى تكون هذا النغم تعدل (٤/١٠) . وعلى غرار وظيفتها فى النغم الأول ، تبدأ هذا النغم الثانى وتغلقه مانحةً مجرى الحدث ، على هذا النحو ، مظهر دائرة جديدا . وتقوم أيضا على مستوى البنية الإيقاعية بدور تخلّص من النغم الأول إلى هذا النغم الثانى ، دالة بتكرارها على تأثر لا يلبث أن يجنح إلى الهدوء .

وفى خاتمة النغم الثانى تنضم السلسلة (د) إلى السلسلة (أ) مؤلفة معها بيتا وزنيا (رقم ٩) على توازن إيقاعى مع البيت (رقم ٣) من النغم الأول . وبما أنها تبدو فى مستهل النغم الثالث وتسيطر فى نسيجه ، فهى تسهم على هذا النحو فى الخاتمة الدائرية لمجرى الحدث .

والسلسلة (هـ) بنية جديدة لا تبدو سوى (٢/١٠) مرة فى نسيج النغم الثانى ؛ ولكنها تدخل فى البيتين اللذين تظهر فيهما (رقم ٥) ، (رقم ٧) فى تركيب واحد مع السلسلة (أ) لكى تمنح هذا النغم نوعاً من التوازن ، وتخفف ــ من ثم ــ من حدة تعبير انفعالى .

والسلسلة (و) ، التى تبدو فى الشطر الثانى من البيت (رقم ٦) ، بنية وحيدة فى شبكة النص الإيقاعية . فهى تمثل انحرافا ينعكس فى مستوى النحو بظهور ضمير المخاطبة للمرة الأولى والأخيرة ، عائداً على قارىء تخاطبه الذات الكاتبة sujet écrivant ، وتخصه بهذا البيت لا غير .

والسلسلة (ز) سلسلة وحيدة (ش ١ ، ب ٨) تنشز بالقياس إلى البنية الإيقاعية كلها فى النص ، وتتطابق مع الصورة الإيحائية اللاعقلية : صفات بالسمع ؛ ولكنها تدخل فى علاقة تضاد مع السلسلة (ب) فى الشطر الأول من البيت (رقم ٢) ، ولذلك فإنها تضع وجها لوجه الصوتين : صوت الشاعر الفخور بأصالته ، وصوت الخصم المتخيل مزهوا ومختراً بنفسه .

وإلى هذه السلسلة تضاف السلسلة (ح) الفريدة أيضا ، فتظهر فى البيت نفسه (ش ٢ رقم ٨) لمنحه انحرافا أقصى تبدو فيه الحلقات الخمس التى تكون نسيج القصيدة الإيقاعى . وهذا الانحراف الإيقاعى يتناغم مع ظهور هذه الصورة الشاذة التى تقوم على تراسل الحواس ، وتبدو فى نسيج ــ وسنرى ذلك ــ من الصور العقلية التى تقوم على المشابهة ، كما يتناغم مع ارتعاش النفس الخاضعة لسلطة الذكرى المرتبطة بموضوع الرغبة objet du desir ، رغبة الذات الكاتبة .

وعلى مستوى النغم الثالث ، تنضم السلسلة (د) إلى السلسلة (ج) لتحقق للإيقاع الكمى مظهره الدائرى الذى طبع به مجرى الحدث . والسلسلة (د) ، بتكرارها ثلاث مرات متتابعة ، تسيطر فى نسيج النغم الثالث الإيقاعى ، وتمنحه نوعاً من الرتوب ، فتعبر على هذا النحو عن تأثر يجنح إلى الهدوء ، وعن استقرار وزنى يتراسل مع سيطرة التفكير . والسلسلة (ج) تقوى هذا الاستقرار ؛ فهى تغلق هذا النغم الأخير ، ولكنها لا تختلف عن سابقتها إلا فى الحلقة الأولى .

وعلى هذا النحو نشاهد أن (٣) سلاسل تقوم بدور مهم فى مجرى الحدث ؛ فالسلسلة (أ) بتكرارها الطاغى فى الشبكة الإيقاعية (٩/٢٢) تبرز استقرار الخطاب الشعرى فى هذه القصيدة . ومع أن السلسلة (ج) لا تتكرر سوى مرة واحدة فى النص ، فإنها تقوم بدور كبير ، فهى التى تقدم الخاتمة النهائية ، وبذلك تضفى مجددا مظهر الدائرة على مجرى الحدث الشعرى . أما السلسلة (د) ، فتسهم فى خاتمة النغم الثانى ، لأنها تحتل الشطر الأول من البيت (رقم ٩) ، وتتسلط فى النغم الثالث ، مسهمة حقا ، بالمكان الذى تشغله فى البيت الأخير ، فى إنجاز المجرى الدائرى .

الإيقاع التلاوى rythme récitatif

تقطيع النص معنويا يقسمه إلى وحدات معنوية . نفترض بطولها ونغماتها عدداً من الوحدات الجرسية unités de débit [3] ، ومن ثم من الوحدات الإيقاعية[4] . والتنوع الإيقاعى فى بيت يتوقف ، فى جزء كبير منه ، على هذا الجرس كما يتوقف على الوقفات pauses التى

ينبغى أن تلاحظ فى القراءة . والتقطيع المعنوى découpage sémantique يخلق تنوعات تعبيرية تتحكم كذلك فى هذه الوقفات .

ومن وجهة النظر هذه ، إن وقفات معنوية coupes sémantiques تقتضيها القراءة تولد إيقاعا ثلاثيا تتبع ترسيمته فى النغم الأول من النص النظام التالى :

ب ١ : ٦ || ٦ || ٦ || ٦ ||
ب ٢ : ٤ || ٤ || ٦/١٠ ||
ب ٣ : ٦/٣/٥/١٠ ||
ب ٤ : ٦ || ٦ || ٥/٧ ||

وفى النغم الثانى :

ب ٥ : ٣/٩ || ١١ ||
ب ٦ : ٩/٧/٨ ||
ب ٧ : ٧ || ٩ || ٧ ||
ب ٨ : ٧/٥ || ١١ ||
ب ٩ : ٩/٧ || ٨ ||

وفى النغم الثالث :

ب ١٠ : ٤/٨/٦/٦ ||
ب ١١ : ٤/٨/٤ || ٨ ||

ونظرة عامة على توزع الوحدات الإيقاعية فى الفضاء ـ القصيدة تسمح لنا بأن نستنبط أنه يتميز ، على المحور الشاقولى ، بتناوب وثيق الصلة بتضاد ، يتراسل مع ما لاحظناه فى مستوى الموضوعات فإذا ما كان النغمان الخارجيان المعانقان ، وهما الأول والثالث ، يتألفان من سلاسل رباعية ، فالنغم الداخلى ، أى الثانى ، يتألف من سلاسل ثلاثية .

والفحص المتعمق يسمح لنا باستخراج الملاحظات التالية :

ففى مستوى النغم الأول تميز بعض الملاحظات الحركة الأولى :

ففى (ب ١) ، تسخر الفعالية الإبداعية activité créatrice وحدات إيقاعية منتظمة زمانيا Periodique تحصرها وقفات طويلة الأمد . وفى (ب ٢) وحدتان إيقاعيتان منتظمتان زمانيا يحصرهما وقفان طويلا الأمد ، ويليهما وحدتان إيقاعيتان مختلفتا الجرس ، يفصلهما وقف خفيف ، وتنتهى ثانيتهما إلى وقفة pause نهائية طويلة الأمد .

وخلافا للوحدات الإيقاعية الأخرى ، يلاحظ توافق بين الإيقاع الثلاثى والإيقاع الكمى بعد كل من الوحدتين الأوليين فى (ب ٢) .

وليس الأمر كذلك فى الحركة الثانية من هذا النغم ، إذ إن الجرس عموما يميزه طابع المعانقة ، فالوحدات الإيقاعية الغنية من حيث عدد المقاطع تعانق الأخرى . ووقفات خفيفة تسوس (ب ٣) الذى ينبغى أن يقرأ دفعة واحدة ، للوصول إلى وقف نهائى ، ينبغى ألا نتوقف عليه طويلا بسبب التضمين enjambement ، ويتبعه مباشرة (ب ٤) الذى تسوسه وحدتان إيقاعيتان متناظرتان زمانيا ووقفات طويلة ، يستثنى منها الوقف بعد الوحدة الثالثة ، الذى ينبغى أن يكون قصيرا .

والموازنة بين الحركتين تدعونا إلى استنباط ملاحظات متعددة :

فعلى مستوى الوحدة الإيقاعية الثلاثية ، يميز نوع من التوازن كليا (ب ١) وجزئيا (ب ٢) و (ب ٤) . بيد أنه إذا ما كان جرس هذه الوحدة الإيقاعية متماثلا فى الوحدات التى تؤلف (ب ١) وفى الوحدتين اللتين تبرزان فى مطلع (ب ٤) ؛ لأن كلا من هذه الوحدات يتألف من (٦) مقاطع Syllabes ، فإن كلاً من الوحدتين المتماثلتين فى (ب ٢) يتألف من (٤) مقاطع .

وجرس الوحدة الإيقاعية الأخيرة من (ب ٢) ، (ب ٣) ، (ب ٤) أغنى ـ من حيث المقاطع ـ من جرس الوحدات السابقة ؛ فهى فرضيا أبطأ منها .

و (ب ٣) أخرج إخراجاً بارزا ، لأنه أغنى من حيث الوقفات الخفيفة Coupes légères ، وأكثر تنوعاً على مستوى جرس الوحدات الإيقاعية الثلاثية التى يتألف منها .

و (ب ٤) إذ هو مؤلف من وحدتين إيقاعيتين ثلاثيتين متماثلتين تلحق بهما وحدتان متنوعتان ، وإذ يخضع للوقفات نفسها جنسا ونظاما ، يتراسل مع (ب ٢) . والتنوع الإيقاعى الثلاثى بين البيتين ينجم عن اختلاف الجرس فى الوحدات المتتالية .

وعلى مستوى النغم الثانى ، تلفت الانتباه جملة ملاحظات :

ثلاث وقفات ، لا أربع كما كان الحال فى النغم الأول ، تقطع اللحمة الإيقاعية الثلاثية لكل بيت .

وخلافا للبنية الإيقاعية فى النغم الأول (ب ٢) ، ليس ثمة أى تلاق بين الوحدة الوزنية والوحدة الإيقاعية .

وفى البيت (رقم ٧) وحدتان إيقاعيتان لهما جرس متساو ، تعانقان وحدة ثالثة أغنى منهما فى عدد المقاطع ، استخدمتا مع وقفات طويلة المدة ، فأقامتا تضاداً على هذا النحو بين هذا البيت وبقية السلسلة ، وأحلته ـ والحالة هذه ـ محلا بارزاً . وهذه الصفة الفريدة تتراسل فى مستوى تركيب الكلام ، مع النداء الفريد أيضاً فى النص ، وتكون ، من جهة أخرى ، انحرافاً يتراسل مع قيمة البيت فى مجرى الحدث : فمن وجهة النظر المعنوية ، إنه جسر بين بيتين يعانقانه ؛ فإذا ما كانت فكرة العبودية تربطه بالبيت السابق (رقم ٦) ، فإن فكرة عذرية الكلام توثق عراه مع البيت اللاحق (رقم ٨) .

والطابع المتراوح Plat ، الذى يسم تتابع الوقفات وفق الترسيمة / / // الوحيدة أيضا فى الحركة الأولى من النغم الثانى ، يمنح البيت (رقم ٦) بروزاً خاصا يتراسل مع انحرافى البنية الوزنى والتركيبى اللذين أشرنا إليهما فيما قبل فى هذا النص .

والطابع المعانق embrassant يميز السلسلة ، فالترسيمة المؤلفة من سلسلة متراوحة :

/ // // ، / / // تبرز الأبيات الثلاثة (رقم ٦) و (رقم ٨) و (رقم ٩) .

وهذه الترسيمة المتراوحة تتميز ، فى البيتين الأخيرين (رقم ٨) و (رقم ٩) ، بجرس وحدتاه المعانقتان هما أغنى الوحدات فى المقاطع

الصوتية . وهذه حقيقة تمنحها مظهرا متشابها يتراسل مع تضامنها في التعبير عن موضوع الجمال الشكلي للقصيدة المعتدى عليها .

وهذا الطابع الجرسي يوثق العرى بنوع من الازدواج بين الحركة الثانية للنغم الجدي والبيت (رقم ٦) في الحركة الأولى لهذا النغم . وهذا الازدواج يبدو كاملاً إذا ما أخذنا بعين التقدير البيتين (رقم ٩) و (رقم ٦) فقط .

على هذا النحو إنما تلحم البنية الإيقاعية التلاوية على المحور الشاقولي الحركتين اللتين تكونان السلسلة ، قائمةً — والحالة هذه — بدور رئيس في مجرى الحدث .

وفي مستوى النغم الثالث ، تسوس وقفات خفيفة البيت (رقم ١٠) ، الذي ينبغي أن يقرأ دفعة واحدة ، للوصول إلى الوقفة النهائية . وفي البيت (رقم ١١) ، يتميز الإيقاع التلاوي بتناوب متوازن : وحدتان إيقاعيتان من جرس مختلف ، مؤلفتان من ٤ و ٨ مقاطع صوتية بتكرران . ولكن الأوليين محصورتان بوقفتين خفيفتين ، في حين أن الأخريين محصورتان بوقفتين طويلتين . وعلى هذا النحو إنما يمثل هذا البيت الأخير انحرافاً لافتاً للنظر في توزيع

الإيقاع التلاوي في القصيدة .

وفي منظورنا ، يستلهم الأداء النطقي Le tempo ، بمعنى المظهر الذي يأخذه إنجاز الأبيات في حركتها — يستلهم ملاحظة لا حظها موريه Morier (*) من قبل : « النثر — كما يقول — ذو أداء نطقي أسرع من الشعر » . وهذا يتضمن بطبيعة الحال أن الأداء النطقي يمكن أن يكون عنصراً موحياً ، يدل على طبيعة النص الشعري . غير أنه لا بد لنا من أن نلاحظ أن الأداء النطقي في الأبيات التي تكون خطابا شعريا عربيا متغير ، وأن عناصر متعددة تتحكم في هذا التغير ؛ فالصوائت Voyelles ، والوقفات القصيرة والطويلة ، تنضم إلى عدد الصوامت Consonnes لتحققه .

ولكي نبين هذه الظاهرة في نصنا ، رأينا من الصواب أن نعكف على تحديد الانحراف ecart ، في مستوى الأنغام الثلاثة وفي مستوى النص بأكمله على حد سواء ، انطلاقا من قاسم مشترك dénominateur commun ، ونعني به العدد الأدنى للواقعة اللغوية fait linguistique التي تقوم بوظيفتها في الأبيات كلها . وعلى هذا النحو انتهينا إلى إنشاء الجدول التالي (٦) :

	صوائت انحراف ق نغمي نصي	صوائت انحراف ط نغمي نصي	وقف انحراف ق نغمي نصي	وقف انحراف ط نغمي نصي	صوامت انحراف نغمي نصي	مجموع الانحراف نغمي نصي
ب ١	١٦ ∴ ١	٨ ٤ ٤	∴ ∴ ∴	٤ ٣ ٣	٣٢ ١ ٣	← ٨ ١١
ب ٢	٢٠ ٤ ٥	٤ ∴ ∴	١ ١ ١	٣ ٢ ٢	٣٤ ٣ ٥	← ١٠ ١٣
ب ٣	١٨ ٢ ٣	٦ ٢ ٢	٣ ٣ ٣	١ ∴ ∴	٣١ ∴ ٢	← ٧ ١٠
ب ٤	١٧ ١ ٢	٧ ٣ ٣	١ ١ ١	٣ ٢ ٢	٣٣ ٢ ٢	← ٩ ١٢
ب ٥	١٥ ∴ ∴	٨ ٢ ٤	١ ١ ١	٢ ١ ١	٣١ ∴ ٢	← ٤ ٨
ب ٦	١٨ ٣ ٣	٦ ∴ ٢	٢ ٢ ٢	١ ∴ ∴	٣١ ∴ ٢	← ٥ ٩
ب ٧	١٥ ∴ ∴	٨ ٢ ٤	∴ ∴ ∴	٣ ٢ ٢	٣١ ∴ ٢	← ٤ ٨
ب ٨	١٦ ١ ١	٧ ٦ ٣	١ ١ ١	٢ ١ ١	٣١ ∴ ٢	← ٤ ٨
ب ٩	١٦ ١ ١	٨ ٢ ٤	١ ١ ١	٢ ١ ١	٣١ ∴ ٢	← ٥ ٩
ب ١٠	١٧ ١ ٢	٧ ∴ ٣	٣ ١ ٣	١ ∴ ∴	٣١ ٢ ٢	← ٤ ١٠
ب ١١	١٦ ∴ ١	٨ ١ ٤	٢ ∴ ٢	٢ ١ ١	٢٩ ∴ ∴	← ٢ ٨

بحسب هذا الجدول ، إن العامل الصامتي في مستوى النغم الثاني محيِّد ، لأن عدد الصوامت في جميع أبيات هذا النغم هو نفسه (٣١) .

ومجموع انحراف المعطيات يفرض تصنيفا نشير إليه وفق ترتيب تنازلي regressif ، كما يلي :

(*) الجدول في الصفحة التالية .

فى مستوى الأرقام منفردة

النغم ↓	الأداء النطقى ←	الدرجة الأولى	الدرجة الثانية	الدرجة الثالثة	الدرجة الرابعة
١	رقم البيت ←	٢	٤	١	٣
٢	،،	٦ ٩	٥ ٧ ٨		
٣	،،	١٠	١١		

فى مستوى القصيدة

الأداء النطقى ←	الدرجة الأولى	الدرجة الثانية	الدرجة الثالثة	الدرجة الرابعة	الدرجة الخامسة	الدرجة السادسة
رقم البيت ←	٢	٤	١	١٠ ٣	٦ ٩	٥ ٨ ٧ ١١

ومقارنة هذين الجدولين أحدهما بالآخر تفرض بضع ملاحظات :

ترتيب الأبيات فى مستوى الجدول النصى يشير إلى أن الفعالية الإبداعية فى القصيدة ــ الفضاء مركزة . . فى مستوى الأداء النطقى ، على النغم الأول ، فالأبيات التى تؤلفه تشغل الدرجات الأربع الأولى من هذا الجدول .

وعلى النقيض من ذلك ، الأبيات التى تكون النغم الثانى ، فإنها تشغل الدرجتين الأخيرتين ، ونتيجة لذلك ، فهى ، على خلاف الأولى ، أسرع منها فى الإنجاز . وعليه فالفعالية الإبداعية لا بد لها من أن تشمل طرائق إبداعية أخرى : فى هذا النغم الصورة ــ كما سنرى ــ مستخدمة استخداما خاصا .

والبيت (رقم ١١) الأقل سرعة من رفيقه (رقم ١٠) يتبع مصير هذا النغم الثانى ، وذلك بانضوائه تحت الدرجة السادسة . أما البيت (رقم ١٠) فهو ينضم ، فى مستوى الأداء النطقى ، إلى البيت الثالث من النغم الأول ؛ فيظهر على هذا النحو فى الدرجة الرابعة من الجدول النصى .

والبيت (رقم ٢) يحافظ ، فى المستويين النصى والنغمى ، على طابع متميز ؛ فهو يشغل الدرجة الأولى فى الجدولين . وعليه ، فهو البيت الأكثر بطئا فى النص ، ومن ثم الأكثر شعرية فى مستوى الأداء النطقى . وهذا المظهر المرتبط بإنجاز صوتى exécution phonique يعوّض فى الحقيقة عن طرائق أخرى تنقصه ، كان يمكن أن تمنح البيت جزئيا شحنة شعرية .

وإذا أخذنا بعين التقدير أن البيت (رقم ٣) ينتهى بوقف تضمينى أقل طولا بقليل من الوقف الذى تنتهى به الأبيات الأخرى ، استنبطنا أن هذا البيت أسرع من البيت (رقم ١٠) .

وطابع البيت (رقم٣) هذا يتراسل مع المظهر النثرى الذى يتميز به على مستوى تأليف الكلام .

ولا شىء ينبغى تمييزه بمناسبة الحديث عن البيت (رقم ٤) ، إن لم يكن الموقع الثابت الذى يحافظ عليه فى الجدولين النصى والنغمى .

والبيت (رقم ٦) ، الذى حُبِىَ بسرعة نسبية فى مستوى النص بما أنه يظهر فى الدرجة الخامسة ، أبرز فى المستوى النغمى ؛ فهو الذى يشغل الدرجة الأولى فى النغم الثانى ، ويأخذ ــ على هذا النحو ــ طابعاً بارزا فى إطاره ، يتراسل مع البروز الوزنى والتركيبى الذى يتمتع به .

والبيت (رقم ٩)يتبعه مباشرة فى نغمه ، وذلك باحتلاله الدرجة نفسها ، على نحو ينجم عنه بطء نسبى يميزه فى إطاره ، ولكنه يتبع ــ فى مستوى النص ــ مصير البيت (رقم ٦) نفسه ، فينتسب ــ على هذا النحو ــ إلى سلسلة سريعة نسبياً .

والأبيات (رقم ٥) ، (رقم ٧) و (رقم ٨) أجدر بالملاحظة ؛ فهى الأكثر سرعة فى المستوى النصى ، لأنها تحتل الدرجة الأخيرة فى الجدول . والشحنة الشعرية فى هذه الأبيات تأخذ قيمتها فى الحقيقة من طوابع أخرى غير الأداء النطقى ، وعلى الأخص من الصورة الممتدة .

مفهوم الأداء النطقى إذ عرض على هذا النحو ، يتعلق بمفهوم المدة الزمنية . والمظهر المادى لهذا الأداء النطقى يمكن أن يمثل برسوم traces graphiques يرمز كل منها لبيت . والرسم التخطيطى يسمح لنا بأن نرى بوضوح أهمية الصوائت ، ونظامها المراعَى ، وإلى أى حد طبع هذا النظام بالتناوب والتنوع ، أى بالظواهر التى تمنح التقطيع التركيبى decoupage syntaxique حيوية ما .

ولكن ليس فى إمكاننا تحقيق هـذا المشروع فى الـوقت الراهن ، فيكفينا إذن أن نستند إلى وسيلة أخرى لكى نقدر قيمة التوزيع الصائتى فى النص . وبهذا الخصوص يسمح لنا الجدول التالى بالوصـول إلى بضع ملاحظات :

الصائت / البيت		١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨	٩	١٠	١١	المجموع
a	ā	٤	٣	٣	٣	٥	٢	٦	٣	٤	٢	٤	٣٩
	a	٩	٩	٩	٩	١٢	١٤	٩	٦	٦	١٢	١٠	١٠٥
المجموع		١٣	١٢	١٢	١٢	١٧	١٦	١٥	٩	١٠	١٤	١٤	١٤٤
u	ū	٢	∴	١	١	١	∴	∴	٢	١	١	∴	٩
	u	٣	٧	٥	٢	٢	∴	٢	٣	٣	٢	٢	٣١
المجموع		٥	٧	٦	٣	٣	∴	٢	٥	٤	٣	٢	٤٠
i	ī	٢	١	٢	٣	٢	٤	٢	٢	٣	٤	٤	٢٩
	i	٤	٤	٤	٦	١	٤	٤	٧	٧	٣	٣	٤٧
المجموع		٦	٥	٦	٩	٣	٨	٦	٩	١٠	٧	٧	٧٦
مجموع الطويلة		٨	٤	٦	٧	٨	٦	٨	٧	٨	٧	٨	٧٧
مجموع القصيرة		١٦	٢٠	١٨	١٧	١٥	١٨	١٥	١٦	١٦	١٧	١٥	١٨٣
مجموع الطويلة والقصيرة		٢٤	٢٤	٢٤	٢٤	٢٣	٢٤	٢٣	٢٣	٢٤	٢٤	٢٣	٢٦٠
مجموع الجليلة		١٨	١٩	١٨	١٥	٢٠	١٦	١٧	١٤	١٤	١٧	١٦	١٨٤

النص بكلتيه مطبوع بنغمة جليلة tonalité grave فعلى ٢٦٠ صائتا لدينا :

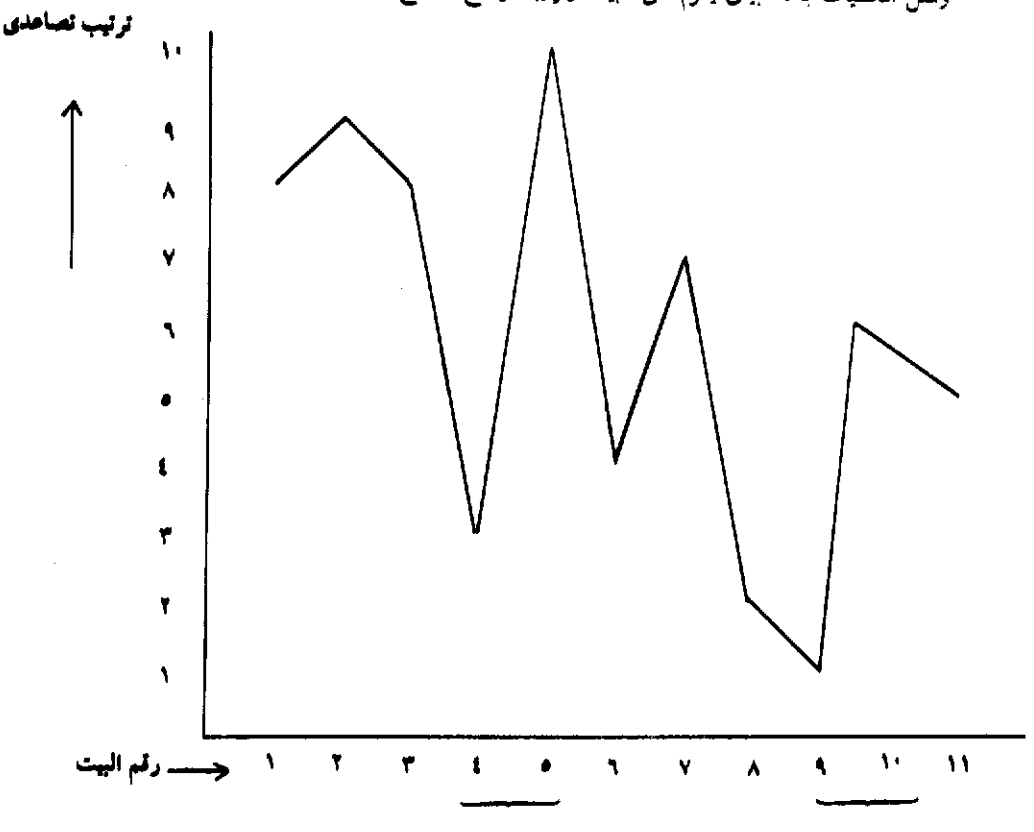
		التواتر	٪ .	المجموع
صائت جليل	a	١٤٤	٥٥,٣٨	٧٠,٧٦
صائت جليل	u	٤٠	١٥,٣٨	
صائت حاد	i	٧٦	٢٩,٢٣	٢٩,٢٣

وهذه السيطرة للنغمية الجليلة تتناغم بالتأكيد مع نزوع النص عامة إلى التفكير . إلا أن فحص الظاهرة فى مستوى الأبيات يقودنا إلى نتائج أخرى . وتمثيلها فى جدول يساعدنا فى هذا السبيل :

الجدول على الصفحة التالية :

الأبيـات	الصوائت الجليلة	الصوائت الحادة	المجموع	٪	الترتيب
١	١٨	٦	٢٤	٧٥	٨
٢	١٩	٥	٢٤	٧٩,١٦	٩
٣	١٨	٦	٢٤	٧٥	٨
٤	١٥	٩	٢٤	٦٢,٥٠	٣
٥	٢٠	٣	٢٣	٨٦,٩٥	١٠
٦	١٦	٨	٢٤	٦٦,٦٦	٤
٧	١٧	٦	٢٣	٧٣,٩١	٧
٨	١٤	٩	٢٣	٦٠,٨٦	٢
٩	١٤	١٠	٢٤	٥٨,٣٣	١
١٠	١٧	٧	٢٤	٧٠,٨٣	٦
١١	١٦	٧	٢٤	٦٩,٥٦	٥

وتمثل المعطيات بخط بيانى يقوم على البيت وترتيبه يوضح النتائج توضيحا أفضل :



فإذا أخذنا بعين التقدير أن المنحنى يمثل مجرى الحدث فإننا نلاحظ ما يلى :

١ - فى مستوى التخلص ، أن البيت (رقم ٥) الذى يستهل به النغم الثانى ، والبيت (رقم ١٠) الذى يستهل به النغم الثالث ، أبرزا بصعود تتحسسه الأذن من (٧) درجات فى الحالة الأولى ، ومن (٥) درجات فى الحالة الثانية .

٢ - النغم الثانى بأكمله أبرز ءلأنه يبتدئ بالنغمية الجليلة (رقم ٥) وينتهى بالبيت الأدنى تميزا بهذه النغمية (رقم ٩) .

والطابعان السابقان يقدمان تسويغاً جديداً للتقطيع المعنوى .

٣ - البيتان (رقم ٩) و (رقم ٨) هما الأقل تميزاً بالنغمية الصائتية الجليلة . وها هنا تتقلص المسافة بين الصوائت الجليلة والصوائت الحادة . والفعالية الإبداعية ــ كما سنرى ــ تتوجه نحو إبداع سور جديدة .

٤ - البيت (رقم ٢) هو على النقيض من ذلك ، الأكثر تميزاً ، بعد البيت (رقم ٥) ، بالنغمية الجليلة . وهذه النغمية الصائتية تتلاقى مع فعالية صامتية وتركيبية مكثفة intense .

٥ - فى إطار النغم الأول ، أبرز هذا البيت (رقم ٢) بالبيتين اللذين يعانقانه ، فهما متعادلان فى مستوى هذه النغمية الصائتية الجليلة .

وما من شيء خاص يميز النغم الأخير الذى يجمع البيتين (رقم ١٠) و (رقم ١١) ؛ فهو يبدو فى مركز هذه السيرورة النغمية . والفعالية الإبداعية موجهة ههنا نحو التفكير .

ومع ذلك إن فحص الحقل الذى يوجهه قبل كل شيء العمل الوظيفى الذى تقوم به الصوائت الطويلة يقودنا إلى نتائج مهمة . وقد يستطيع جدول رقمى أن « يبلور » هذا العمل :

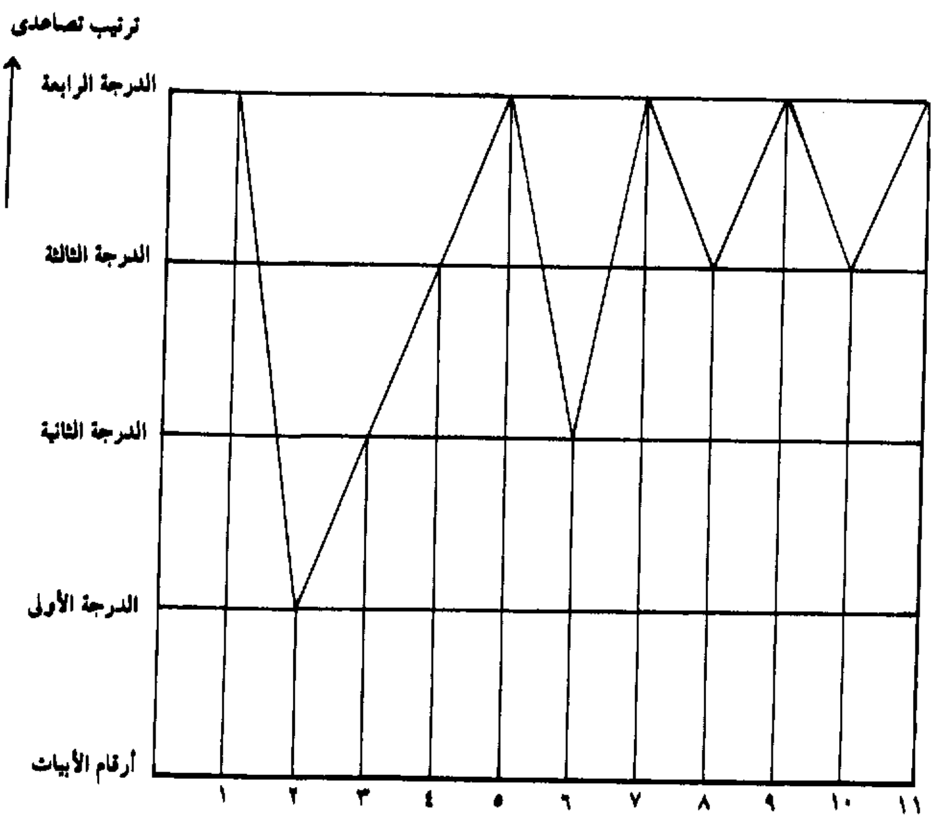
البيت	الصوائت الجليلة	الصوائت الحادة	المجموع
١	٦	٢	٨
٢	٣	١	٤
٣	٤	٢	٦
٤	٤	٣	٧
٥	٦	٢	٨
٦	٢	٤	٦
٧	٦	٢	٨
٨	٥	٢	٧
٩	٥	٣	٨
١٠	٣	٤	٧
١١	٤	٤	٨

والمقارنة بين الصوائت الطويلة الجليلة والصوائت الطويلة الحادة فى كل بيت تقودنا إلى ملاحظة مهمة هى أن الغناء chant فى الأبيات كلها يتميز بنغمية جليلة ، باستثناء الأبيات (رقم ٦) و (رقم ١٠) و (رقم ١١) . ها هنا ، النغمية الحادة ، إنما هى التى تأخذ قيمة . وهى إذا ما كانت تهيمن فى البيتين الأولين ، فإنها على قدم المساواة مع النغمية الجليلة فى البيت الأخير . وبتعبير آخر ، إن البيت (رقم ٦) ، فى مستوى الغنائية الحادة إنما هو الذى يحظى بالقيمة الكبرى فى النص . ويتبعه ، بهذا الخصوص ، البيت (رقم ١٠) ، ثم البيت (رقم ١١) . والأخيران يكونان النغم الأخير من النص المدرك على هذا النحو على أنه الأكثر تميزا بنغمية غنائية tonalité chantante . وهو يتمتع ــ على هذا النحو ــ بصفة موسيقية تبرزه ، ومن ثم بشحنة شعرية تعوض عن طرائق أخرى تقوم بوظائفها فى النغمين الآخرين .

والمجموع المستقى من الجدول يسمح لنا بتصنيف الأبيات فى أربع منازل ، تمثل كل منزلة منها درجة فى الشدة الغنائية intensité de chant تختلف عن الدرجات الأخرى . وفى إطار هذه الدرجات تبدو الأبيات وفق الترتيب التصاعدى على النحو التالى :

	الدرجة الأولى	الدرجة الثانية	الدرجة الثالثة	الدرجة الرابعة
أرقام الأبيات	٢	٣ ، ٦	٤ ، ٨ ، ١٠	١ ، ٥ ، ٧ ، ٩ ، ١١

وإذا ما أسقطت هذه المعطيات على خط بيانى يمثل منحنيه سيرورة الحدث الخلاق فإنها تسمح لنا بالإشارة إلى ملاحظات عدة :



بما أن النص يبتدىء وينتهى ببيتين من الدرجة الرابعة ، فإنه يظهر فى شكل دائرة .

والملاحظة عينها صحيحة فيما يخص النغم الثانى المحصور بين البيتين (رقم ٥) و (رقم ٩) .

والبيت (رقم ٢) الذى يشغل وحده الدرجة الأولى يبدو الأقل قابلية للغناء ، ولكنه أبرز بسقوط مفاجىء للبيت الأول الذى يظهر فى الدرجة الرابعة وبصعود تدريجى حتى البيت (رقم ٥) ، الذى يبتدىء به النغم الثانى .

والنغم الثانى هو الأكثر قابلية للغناء . ويعقبه النغم الثالث فى هذا الاتجاه ، ثم النغم الأول . والجدول التالى يدل على هذه الواقعة :

	عدد الأبيات	عدد الأبيات فى الدرجة الرابعة	٪
النغم الأول	٤	١	٢٥
النغم الثانى	٥	٣	٦٠
النغم الثالث	٢	١	٥٠

ومنح النغم الثانى هذه القيمة (٦٠ ٪) فى مستوى الغناء يتلاقى مع فعالية المخيلة التى تبلغ سمتها الابتكارى فى هذا النغم .

الوقف المتوسط césure

فى مستوى الوقفات المتوسطة بين الشطرين césures ، إنه ليدهشنا مقابلة معانقة contraste embrassant فإذا ما كانت الوقفة المتوسطة تقع تماما فى وسط البيتين (رقم ١) و (رقم ٤) ، على نحو يمنح الشطرين فى كل منهما إيقاعا منتظما زمانيا périodique ، فإن الوقفة المتوسطة فى البيتين (رقم ٢) و (رقم ٣) مزاحة إلى الشطر الثانى ، ولكنها وقفة خفيفة coupe légere .

وفى النغم الثانى ، ثلاثة أبيات من خمسة ، يصيب فيها التضمين الوقف المتوسط على نحو يمنح هذه الطريقة الأسلوبية هنا دوراً أكثر أهمية مما كان عليه فى النغم الأول ، حيث كانت النسبة ٢/٢ ؛ ففى الأبيات الثلاثة (رقم ٦) ، (رقم ٧) ، (رقم ٩) تقع الوقفة الرئيسية فى نهاية وحدة وزنية mesure métrique « تفعيلة » يبتدىء بها الشطر الثانى . وفى البيتين (رقم ٦) و (رقم ٩) على وجه الخصوص، يتراسل البحر verb métrique مع الوحدة التأليفية l'unité syntaxique . وبهذه السمات إنما يعبر انفعال الشاعر عن ذاته موسيقياً . والبيتان الآخران (رقم ٥) و (رقم ٨) تؤثر فيهما وقفة متوسطة تقع تماماً فى وسط البيت . وبما أن البيت (رقم ٨) محصور بين بيتين أصابهما التضمين ، فإنه يأخذ بروزا يعزز الطرائق الأسلوبية الأخرى الإيقاعية والبلاغية التى توفر له نظاما خاصا فى نسيج الرسالة ، ويطبعه بإثارة قصوى .

وفى النغم الثالث يلاحظ أن الوقفة المتوسطة تبدو فى شكل وقفة رئيسية تسهم فى إنجاز إيقاعى سريع غير أن الوقفة الرئيسة فى البيت (رقم ١١) تقع فى نهاية تفعيلة يبتدىء بها الشطر الثانى وتشكل ــ كما رأينا ذلك ــ انحرافا فى مستوى الإيقاع الكمى . وعلى هذا النحو إنما تسهم هذه الوقفة فى إبراز الإشارة (قصيدى) الذى أشرنا إلى أهميته من قبل . وثمة اختلاف آخر لابد من الإشارة إليه ذلك بأن البحر فى البيت (رقم ١٠) يتراسل مع وحدة تأليف الكلام فى حين يتكوّن البيت (رقم ١١) من ثلاث وحدات تأليفية .

وادهش ما ينبغى ملاحظته إنما يتمثل فى أن (٦) أبيات من (١١) تملك الوقف المتوسط إنها الأبيات (رقم ١ ، ٤ ، ٥ ، ٨ ، ١٠ ، ١١) . وفى بقية النص أزيح هذا الوقف إلى الشطر الثانى ، باستثناء البيت الثالث ، الذى لا يظهر فيه مطلقا . وفى هذه الأبيات ، التى تتميز بالتضمين المتوسط ، يسوس التأثير الإيقاعى تأليف الكلام .

القوافى

ينظم هذه القصيدة قافية نهائية بحث عنها عمداً . وهى قافية تسيطر فيها السلسلة [ābī] وهذه السلسلة ، إذ تنتهى بالصائت [ī] ، تشدد على موضوع الحدة acuité والتأثير الإلحاحى الذى يثيره هذان المظهران يعززه ــ كما سنرى ــ قافيتان غنيتان(٧) .

وفى البيت الأول من النغم الأول ، تتناوب قافية فيه داخلية تنتهى بـ [in] وتتعارض مع القافيتين المتماثلتين المنتهيتين بـ [bī] متوسطة ونهائية ، فينجم عن ذلك وقفات طويلة الأمد ، تمنح الإيقاع التلاوى تناغماً مدهشا . وعلى هذا النحو تصل الانطباعات السمعية المتشابهة إلى ذروتها . والبيت الثانى أقل تناغماً من الأول ؛ إلا أن قافية داخلية تنتهى بـ [un] تظهر فيه . وهى نوعاً ما تتعارض مع قافية البيت الأول المنتهية بـ [in] ؛ لأن الفونيم الخيشومى [n] مسبوق مرة بصائت خلفى postérieure جليل الجرس [u] ، ومرة أخرى بصائت أمامى antérieure حاد الجرس [i] وسواء أكانت هذه القوافى الثلاث المنتهية بـ [in] و [bī] و [un] داخلية أم خارجية فإنها توثق العرى بين هذين البيتين اللذين يكونان الحركة الأولى من النغم الأول . والقافية المنتهية بـ [bī] تتميز بقيمة على حدة ؛ فهى تمنح نسيج الخطاب ختامية cadence خاصة ؛ ففى كل مرة تظهر فيها يطبع استرخاء التنغيم relâchement de l'intonation نهاية البيت بطابعه .

وفى النغم الثانى ، لا تقوم الفعالية الإبداعية للقافية بوظيفتها فى داخل البيت بل فى نهايته فقط . وقيمة الروى [bī] تبدو بوضوح . وبما أن هذا الروى يعنى « فى نفسى » ، فإنه يتناغم مع تفكير الشاعر ملياً فى ذاته ، هذا التفكير الذى يعبر عنه الحقل المعنوى . وهذه القيمة تصل إلى ذروتها القصوى فى النغم الأخير من القصيدة ؛ فهو ليس سوى انطواء على الذات ؛ غوص فى الذات ، وعودة إلى الهدوء ، وإلى الانتباه المنعطف نحو التفكير .

وثمة قافية غنية léonine تنتهى بالسلسلة [bābī] ، مكونة من مقطعين صوتيين متشابهين ، تتفوق فى الغنى ، وتُسمع بشكل أفضل ، بفضل الصائت المساند فى المقطع الأول ، تبدو فى نهاية البيت (رقم ٩) كأنها تذكير بالقافية المتوسطة فى البيت الأول من القصيدة ، وكأنها تخلص إلى القافية النهائية فى البيت الأخير (رقم ١١) من القصيدة ؛ فترتبط على هذا النحو أنغام القصيدة الثلاثة صوتياً ، وتُمنح

مجري الحدث نبرة خاصة لافتة للنظر ، تكسب غناء القافية الموحدة تنوعاً مدهشا . وهذه القافية الغنية المنتهية بالسلسلة [b ā bī] ، التي تعني « مخرجي » ، تذكر بموقعها وتكرارها (٣ مرات) في نسيج القصيدة ، بفكرة المخرج أو الخلاص المهمة التي تسمح للشاعر بالتحرر من ألمه ، والتي هي ــ كما رأينا ــ الداعي الأساسي لنظم القصيدة . أضف إلى ذلك أن كلمات القافية التي تسوس هذه السلسلة : [hubābī] ، [šabābī] ، [bābī] ، تقدم إلينا نوعا من التوازن symetrie في تأليف الكلمات ، لأنها تأتي في نهاية جمل .

ويشارك في هذا المظهر الأخير قافية أخرى أكثر غنى ، ولكنها أكثر روعة ، لاعتمادها على صائتين سابقين لا على صائت واحد . إنها تغلق البيتين (رقم ٧) و (رقم ٨) مشكلة كلمتي القافية ['aǵrābī] ، ['atrābī] ، فتمثل على هذا النحو انحرافا في القصيدة ــ الفضاء مجانسة صوتية تكاد تكون تامة ، تدل على تحر مقصود يتناغم مع اختيار صور أصيلة ومقصودة . والقافية [r ā bī] المتضمنة في كلمتي القافية هاتين ، التي تعني « مجاوز للحد » ، تتناغم مع البيت (رقم ٧) ، الذي يظهر فيه تذكير تنويعي بموضوع العبودية الذي يعبر تكراره عن الانفعال الحاد في نفس الشاعر .

الصور : النغم الأول **images: le premier ton**

في الحقيقة ، الطريقة المتميزة المستخدمة في الحركة الثانية من النغم الأول إنما هي الصورة ، التي لا يتحول فيها المعتدى إلى حيوانية متوحشة فقط ، بل يتجاوزها بجرامته . فلدينا بادىء ذي بدء مماثلة مقلوبة يقوم فيها الأسد بدور شيء يراد تصويره ، واسم الموصول بدور شيء اتخذ صورة .

ش ت ش ص
الضيغم = مَن

والجملة : « غدت خيله » ، التي تتبع اسم الموصول هذا ، تحدد ــ كما رأينا ــ هوية هذه الوحدة اللغوية الصغرى المستقلة moneme autonome ؛ فهي تمثل الرئيس المعتدى . وعليه فإن المماثلة المقلوبة تقوم بوظيفتها على أنها وسيلة لمنح هذا الرئيس بأسلوب ساخر جراة مبالغاً فيها . وتنضيد النعوت تنضيدا تجاوريا juxiaposition ليس سوى إطالة لـ (ش ت) ، ومن ثم لـ (ش ص) ، لكي يتكيف الحجم مع الفكرة المسخور منها . وههنا يستغل أبو تمام الحجم جمالياً كي « يعكس » سخريته . ولكن (ش ص) يتعلق بجو الغزو ؛ فهو معتد بدوي ، تهاجم فرسانه قصائد أبي تمام : « من غدت خيله على سرح شعري » كما يقول أبو تمام . ومع ظهور المزاوجة syntagme « شعري » ينفجر المتلقي ضحكا ؛ فها هنا انزلاق من مستوى لغوي registre إلى آخر بعيد عنه كل البعد ؛ أحدهما يتعلق بحقل الغزو ، والآخر بحقل الشعر . وهذا إنما هو انزلاق يقوم على مماثلة جديدة يتوحد فيها شعر أبي تمام مع قطيع « سرح » هاجمه فرسان . وهذا التضخيم الجديد يمكن أن يوضح على النحو التالي :

جا = مجاز . ها = استعارة

مستوى الخطاب	خيل المعتدى جا ↓	هاجم	سرى(قطيع)شعرى
مستوى الصورة (التخيل)	فرسان المعتدى ها ‖	هاجم ↓	قطيع ها ‖
مستوى التذكر (الواقعي)	أشياع الخصم	اعتدى على (سرق)	شعر

وبما أن الفرسان يعوضون ، على سبيل المجاز ، عن رئيسهم ، فلنا الحق أن نستنبط علاقة جديدة :

مستوى الصورة	الرئيس المعتدى ها ‖	هاجم ↓	قطيع ها ‖
مستوى التذكر	الخصم	اعتدى على (سرق)	شعر

وعليه ، فإن وظيفة الصورة في هاتين العلاقتين تعتمد على حدثين : « هاجم » و« سرق » وأولهما يتضمن الثاني . والحدثان يقدمان إلينا علاقة تماثلية rapport homologique ترسيمتها ــ الملاحظة سابقا في تحرياتنا ــ تتجلى على النحو التالي :

م ت ا ب
م ص أ ب-

(م ت : مستوى التذكر المراد تصويره .

م ص : مستوى الصورة التخيل .

* : العنصر الخفي في البنية اللغوية .) .

والمبالغة تصل إلى ذورتها القصوى مع ظهور الإشارة : « الحين » أي الموت ؛ وهي اسم زمني يعزز صورة الغزو . وبما أن هذه الإشارة يعقبها إشارة أخرى « رائع » ، فإنها تدل على أن الغزو سوف يستمر في المستقبل في شكل احتلال يرتبط باستغلال لا يقيده قيد ، حتى موت المعتدى . ولكن حقل الفعل لن يكون سوى أثر أبي تمام الشعرى ؛ فينجم عن ذلك دفعة جديدة من الضحك .

ومدة الغزو الطويلة تبرز على مستوى تأليف الكلام بطول الجملة الكبرى التي وصفنا هويتها ، والتي تدخل ، بالمزاوجة التجاورية syn-tagme « إنما » في مناخ التأكيد الذي يعزز النغم المزلى الساخر .

على هذا النحو تدخل فكرة جديدة : السرقة الشعرية في صورة غزوة تمهد للنغم الجدى .

النغم الثاني :

في مستوى النغم الثاني ، ثمة عدد من التعبيرات التي تحمل صورا . وهي تتعاقب على التوالي كما يلي :

ب ٥ ، رقم : ١ ــ غارة أسخنت عيون المعاني
٢ ــ واستحلت محارم الآداب

ب ٦ ، رقم : ١ ــ لو ترى منطقى أسيرا
٢ ــ لأصبحت أسيرا لعبرة واكتئاب

ب ٧ ، رقم : ١ ــ عذارى الكلام
٢ ــ صرتن . . . سبايا
٣ ــ تبعن في الأعراب

ب ٨ ، رقم : ١ ــ عبقات بالسمع
٢ ــ تبدى وجوها
٣ ــ كوجوه الكواعب

ب ٩ ، رقم : ١ ــ جرى في متونهن من الإفرند ماء
٢ ــ نظير ماء الشباب

إذا ما فحصنا هذه التعبيرات التصويرية الإثنى عشر فحصا عميقا ، لاحظنا أن بعضا منها يترابط مع أشكال أسلوبية figures أخرى . ففي الحقيقة أشكال المجاز المرسل بأنواعها ليس لها ، في هذا النغم ، نظام ذاتي مستقل . إنها تقوم بوظائفها ، خلافا لذلك ، مرتبطة بالصور : وهكذا تحل الإشارة « منطق » (ب ٦ رقم ١) محل « لغة » ؛ والإشارة « الكلام » (ب ٧ ، رقم ١) محل « القصائد » والإشارة « الأعراب » محل « البادية » ؛ و « العذارى » الضمنية في « عبقات بالسمع » (ب ٨ ، رقم ١) محل « عطرهن » . وتعوض الإشارة « ماء » (ب ، ٩ رقم ١ ، رقم ٢) عن « الرونق » . وهذه العناصر الخاصة بالعذارى تتضافر مع سواها وتدخل في علاقة تشابه أو توحد مع عناصر أخرى تخص القصائد لتكون صوراً بسيطة أو مركبة ، تشترك في تكوين صورة ممتدة image filée .

وهذا جدول تحليلي يبين لنا على نحو جيد توالي هذه الصور المراعى .

(ش ت : الشيء المراد تصويره . س ص : الشيء المتخذ صورة .)

رقم البيت	رقم الصورة	بنية الصورة (ش ت)		بنية الصورة (ش ص)	المحارق الوظيفية
٥	١	م ت السرقة	↔	المعاني المتخيرة	مزدوج { أذى*
		م ص الغارة	↔	العيون	أسخن (أبكى)
	٢	م ت السرقة*	↔	الآداب	مزدوج : استحلّ { المغتصب
		م ص الغارة	↔	المحارم	انتهك
٦	١	م ت السارق المنتحل*	↔	لغة الشاعر	مزدوج { تملك* ، استأثر به
		م ص المغير*	↔	الأسير	أسر
	٢	م ت العبرة	↔	القارىء	مزدوج { تملك*
		م ص المغير*	↔	الفجيعة*	أسر
		ش ت القصائد الأصلية	--------	ش ص العذارى	
٧	٢	م ت السارق*	↔	القصائد الأصلية	مزدوج { تملك* ونقل
		م ص المغير*	↔	السبايا	سبى : أسر وهرب ضمنية تدل عليها

رقم البيت	رقم الصورة	بنيـة الصـــورة	المحارق الوظيفية
	٣	م ت القصائد الأصيلة أ ↔ البادية ب ● / م ص العذارى المسبيات أ ↔ أسواق النخاسة بَ	الإشارة سبايا / باع
	١	م ت القصائد الأصيلة أ ↔ السمع ب ● / م ص عطر* العذارى أ ↔ الشم بَ	مزدوج { سحر*، عبق / عبق فى
٨	٢	ش ت* ش ص . ش ت ش ص / الموسيقا الأخاذة = وجوه العذارى = وجوه الكواعب	شابه (فى النضارة والعذوبة)*
	٣	م ت القصائد الأصيلة أ ↔ الموسيقا الأخاذة ب ● / م ص العذارى الخرائد أ ↔ الوجوه النضرة بَ	أبدى : كشف عن
	١	ش ت نسيج القصائد* = ش ص ظهور العذارى	
٩	٢	ش ت* ش ص . ش ت ش ص / رونق الزخارف اللفظية = رونق الثياب الحريرية = رونق الشباب / الموشاة	شابه (فى الجمال الأخاذ)*
	٣	م ت رونق الزخارف اللفظية* أ ↔ نسيج القصائد ب ● / م ص رونق الثياب الحريرية الموشاة أ ↔ ظهور العذارى بَ	مزدوج جرى : { تغلغل* / تألق*

فى مستوى خفاء العناصر التى تؤلف بنية الصورة أو تجليها ، كل الصور ، باستثناء الاستعارة (ب ٧ ، صورة ١) والتشبيهين (ب ٨ ، صورة ٢) و(ب ٩ ، صورة ٢) ، تكابد تأثير الخفاء . وفى بعض منها يختفى عنصر واحد قد يكون أ (ب ٥ ، صورة ١ ، ٢ . . .) ، وقد يكون ب (ب ٨ ، صورة ٣) ، وقد يكون بَ (ب ٧ ، صورة ٣) . وفى بقية الصور يختفى عنصران .

بطبيعة الحال ، إن جهد المخيلة لملء الفراغ يقاس تبعا للمستوى العلائقى الذى ينتسب إليه العنصر الغائب . وهو يصل إلى الذروة هنالك حيث العنصر الغائب يكون جزءا من مستوى الصوى . وعليه ، فإن القارىء لابد له من بذل الجهد الأقصى كى يتخيل العنصرين اللذين قد يستطيعان تأليف (م ص) فى البيت (رقم ٦ ، صورة ٢) وفى البيت (رقم ٨ ، صورة ١) . . . .

ونسيج هذا النغم الثانى موشى بستة أنواع من الصور : الاستعارية ، التشبيهية ، المقلوبة ، « الرمزية » ، الوهمية -halluci nataire ، الممتدة filée . ومعظم الصور استعارات (١٣/١٥) تقوم بدور كبير فى الرسالة message . و٢/١٥ من الصور تظهر فى حلة تشبيه ، إحداهما باستخدام المشبك « ك » (ب ٨ ، صورة ٢) والثانية باستخدام المشبك « نظير » (ب ٩ ، صورة ٢) . وبما أن هاتين الصورتين وردتا بعد استعارات ، فإنهما تسهمان معها ، فى منح نظام الصور فى الحركة الثانية من النغم الثانى مظهر التناوب . ومع أن التشبيهين يفاجئان المتلقى فى داخل صورة ممتدة image filée فإنهما ليسا بنافلين ؛ فالأول (ب ٨ ، صورة ٣) يوضح الصورة السابقة (ب ٨ ، صورة ١) ، ويمنحها حرارة الحياة ؛ والثانى ، بما أنه مقلوب (ب ٩ ، صورة ٣) : يعزز الصورة الوهمية التالية ويمنحها جمال السر الخفى .

والصور كلها تقوم على العقل ، باستثناء اثنتين : « الرمزية » والوهمية . والأولى (ب ٨ صورة ١) ، ومحرقها الوظيفى مزدوج : سحر وعبق ، ترتبط فى آن واحد ، بحقل السمع وبحقل الشم . والتعبير المزدوج syntagme القائم على ترابط جديد بين عنصريه : « عبقات بالسمع » ، هو التعبير الأول الغريب insolite الذى يقوم على تراسل الحواس . إنه ، إذا ما استخدمنا كلمة بودلير -Baude laire سحر إيحائى يصور السحر الموسيقى فى قصائد أبى تمام . وهذا السحر يؤثر فى النفس الحساسة تأثير المطر . وصيغة المبالغة « عبق » ، المستخدمة بالجمع « عبقات » ، تعرب بقوة عن مدى هذا التأثير . والأمر كذلك فيما يخص استخدام أداة التعريف فى الإشارة « السمع » ؛ إنها تمنح هذا السحر طابعا عموميا .

والصورة الوهمية (ب ٩ ، صورة ٣) ، ومحرقها الوظيفى : جرى ، يأتى مزدوج الدلالة : (تألق ، تغلغل) لمنح المجرد : « الرونق » مظهر شىء حسى فى حركة : « الماء » ، هى صورة حسية حركية تغلق النغم الثانى . إنها صورة مدهشة ذات تغبيش شعرى ، يقوم فيها الفعل الدال على عمل « جرى » بدور كبير كالإشارة المقصودة « إفرند » الثياب الحريرية الموشاة ، الفارسية الأصل النادرة الاستعمال ؛ والإشارة « ماء » تغتنى بفضل السياق ؛ فإذا ما كانت بصلاتها مع الفعل جرى تذكرنا بالمعنى المرجعى dénotatif السائل ، فإنها بعلاقاتها مع الإشارة « إفرند » ، والإشارة « شباب » تعبر عن المدلول الخافى connotatif « رونق » ، وبفضل هذه العلاقة المزدوجة إنما يصور التعبير « من الافرند ماء » بهاء راعشا ومشعا فى نسيج القصائد التمامية ، يوحى برؤية حركة جارية ونورانية حية الجمال ، لا توحى بها الإشارة المرادفة « رونق » لو أنها حلت محل الإشارة « ماء » فى الخطاب الشعرى .

والصورة الممتدة المكونة من استعارات متعددة تقوم بدور كبير فى مستوى مجرى الحدث . إنها هى التى تحقق لسيرورة الحدث الخلاق وحدتها فى مسيرها نحو النهاية : مع البيت (رقم ٥) فى الحقيقة ، يتطور حدث الغارة ويتحدد بمزيد من الدقة ؛ فالشىء المغار عليه

(شعر أبي تمام) يظهر بمظهر أسير . ولكن هذا الأسير يتحول ، بفن المفاجأة ، مع البيت (رقم ٧) ، إلى كائنات أنثوية . وقصائد أبي تمام الأصيلة ، التي سرقت تباع في البادية ، وموسيقاها المثملة ، ونضارتها وجمالها الشبقي المدهش ، وبهاؤها الراعش ـ هذه المزايا كلها تصورها صورة ممتدة ؛ صورة عذارى وقعن في الأسر ، سلعاً للتجارة في الأسواق ، حضريات يفوح منهن العطر ، وحرائر يملكن وجوها ناضرة يسفرن عنها مضطرات ، وظهوراً يرعش فيها بهاء الوشي الصارخ . ومن الجلي أن تحولا وقع في داخل هذه الصورة الممتدة ؛ فالصورة المأساوية ، صورة العذارى المسبيات ، تتحول بالتضخيم ، مع البيت (رقم ٨) ، إلى صورة للسعادة تصويرية رائعة . وهذا التحول إنما يحقق للصورة تضاداً وظيفته تقوية دراما الشاعر . ها هنا إنما يخلق مناخ الضيق ، والحزن ، والقلق الذي يجتاحه . وفضلا عن ذلك ، إن هذه الصورة الممتدة تظهر أبا تمام ناقداً انطباعياً مفتونا بإبداعه الذاتي .

النغم الثالث

في مستوى النغم الثالث ، تكاد تكون الصورة غائبة . ولكن تلك التي تخلق النص لغوياً تجسد الخلاص الذي كان أبو تمام يبحث عنه ، من أزمته . وهذا الخلاص ـ كما رأينا ذلك ـ ليس سوى اللامبالاة التي تعبر عنها المقولتان اللفظيتان : « دعه يخطي » . وبنية هذه الصورة تبدو على النحو التالي :

ش ت   ش ص
اللامبالاة = الباب

ولكي نختم الحديث عن الصورة ، لابد لنا من أن نذكر أن الصور في نصنا تجعل الواقع محسوسا تحت مظهر جديد ، وأنها تكون حتى لحمة العرض الشعري ، في امتداده ، وفي افتنانه من نغم إلى نغم ؛ فصورة الغزو المصورة منذ البيت (رقم ٣) ـ كما رأينا ـ تمتد ثم يعاد إليها في البيت (رقم ٧) مع إثراء رائع . والقصيدة بأكملها يتغلغل فيها من جهة أخرى هوس ؛ إنه هوس السرقة الشعرية ، والصور التي تعبر عنه تغدو تدريجيا أكثر قوة وإقلاقا وعنفا . وفي هذا النمو أيضاً نجد علامة تدل على الحدة والغصة .

المستوى الاجتماعي الثقافي

على الصعيد الاجتماعي ـ الثقافي ، نلاحظ أن النص يضع التجربة في حدود مكانية ـ زمانية : فلا تصل إلى نهايتها إلا مع موت المنتحل ـ المعتدي . وهي تجري في نطاق بدوي : البادية مستويان ثقافيان بالأحرى يتجابهان : مستوى بدوية قديمة ، تمثلها أسماء الأعلام وصورة الغزو ؛ ومستوى ثقافة حديثة حية ، ونعني بذلك تجارة الرقيق ، وعلى وجه خاص تجارة حسناوات المدر . وأبو تمام يهاجم هنا بطريقة خفية هذه التجارة التي كانت إحدى السمات البارزة في عصره ، ووليدة الفتح الإسلامي بطبيعة الحال . وهو بالطريقة نفسها يرفض رفضا قاطعا حدث السرقة الشعرية الذي كان مرتبطا بتجارة كانت تقام في داخل البادية . والنغم الأخير يمثل بصفة خاصة شميلة تقدم حلا : فالخلاص السهل يتحقق بالخضوع أمام المعتدي ؛ وعليه ، فالمثل الأعلى ـ كما رأينا ذلك ـ هو عدم الخضوع ؛ إنه النضال بصورة مستديمة ؛ فالإنسان لابد له من أن يدفع كل شكل من أشكال الاغتصاب فرض على أمواله ، وكل محاولة للاستعباد تنبثق من الاعتداء على ملكية الآخر المقدسة ، وإن تكن أدبية أو فنية . وإذا ما نظر إلى هذا العدوان من زاوية أخرى فإنه هجوم بدوي على مخلوقات جميلة حرة ، تنتسب إلى حضارة مدنية(٨) ، يخصها أبو تمام بإعجابه ، وحبه . والصورة الوهمية ، وأحد عناصرها المكونة شيء ثمين متوهج ، تعرب حتى عن انضمام الذات الكاتبة إلى حياة مدنية مشتهاة .

المستوى العاطفي

على الصعيد العاطفي ، تقوم العلاقة مستحب euphorie≠غير مستحب disphorie بوظيفتها ، مع أن الرسوخ النفسي prégnance هو إلى جانب المكون composante الثاني . وهذه الطريقة الأسلوبية ترتبط ـ فضلا عن ذلك ـ بطريقة أسلوبية أخرى : التناوب . وسيرورة الحدث تظهرهما لنا بوضوح ؛ ففي الحقيقة ، نحن نمضي من الصلف المزهو الذي يتصف به الخصم إلى غضب الشاعر الذي يلغيه (النغم الأول) . وشعور الغضب هذا ، المشبع بالحزن الظاهر على نحو أدبي ، ينتهي إلى السعادة بقدرة الذكرى (النغم الثاني) . وعقب هذه السعادة يهدأ الانفعال ، ونشعر مرة أخرى بحزن ناعم مندمج في لا مبالاة ظاهرة (النغم الثالث) .

ومن البدهي أن هذا العبور الانفعالي المطبوع بالتناوب والتضاد عظيم الدلالة ؛ فهو يفصح عن غصة عميقة وعن اضطراب حاد « ينعكسان » في الطرائق الأسلوبية .

المستوى الاستيهامي phantasmatique

على الصعيد الاستيهامي ، أي التصور التخيل الدرامي ، تمثل القصيدة تحرياً في أعماق الذات ، واحتكاك أنا الشاعر الداخلية بالعالم الخارجي ؛ فهي تبدأ وتنتهي لغويا بمناجاة أي بظاهرة تدل على تركيز تأمل على الذات أبرز أيضا بواقعة أخرى ؛ فجسم النص كُوِّن في الحقيقة من خطاب الشاعر ؛ وإذا ما تحدث الخصم (النغم الأول ، الحركة الأولى) ، فإنه يتحدث عبر صوت الشاعر . الشاعر بالأحرى كائن يسيطر عليه وعيه لذاته ، وهو وعي في جو السحر . فقصائده تجسد تمجيدا للذات كبته حدث السرقة ، وتمثل العنصر الأنثوي الذي كابد « سادية » العدوان الرجولي .

والذم الساخر ليس سوى هجوم مضاد لإذلال المعتدي ؛ وعلى هذا النحو يكون الشيء المرغوب فيه هدف صراع بين المعتدي والمعتدى عليه . والشاعر من حيث الظاهر يستسلم لعدوان البدوي (النغم الثالث) ؛ ولكنه يريد في الواقع متابعة النضال ؛ إنه إنسان لا يرى « الراحة الكبرى » إلا مع التعب :

بصرتَ بالراحة الكبرى فلم ترها
تُنال إلا على جسر من التعب(٩)

واعتزازه بذاته لا يمكن أن ينحني أمام عبودية تحرمه متعته من حيث هو مبدع ، ورغبته في الصراع ، المقنعة من جهة أخرى بالسخرية ،

ليسا سوى مظهر من مظاهر الثأر . وهذه الرغبة واضحة كل الوضوح للقارىء ؛ فالعدوان ، فى رأى الذات الكاتبة ، ليس سوى انتهاك لحرمة شيء مرغوب فيه محرم ؛ شيء مقدس لن يُستعاد . وهذا العدوان ـ زيادة على ذلك ـ هجوم على عذرية بعود التعبير عنها بإلحاح فريد فى الرسالة التمّامية ؛ على مادة متعة الإبداع ، الشعر الذى اندمج فى الموضوع الجنسى المفضل ، العذراء ؛ وبالأحرى على موضوع المتعة الجنسية ، الذى يتوحد فى موطن آخر مع « فرج » .

والشعر فرج ، ليست خصيمةً طول الليالى إلا لمفترعهُ[١٠]

وفضلا عن ذلك ، يوجد ههنا علاقة خفيّة بين الذكر والأنثى فى القصيدة التى ترتبط فيها الأنوثة والرجولة ارتباطا وثيقا ؛ فالمخلوقات الخاصة بالشاعر (قصائده) تتوحد مع المرأة المدنية الحرة ، وتأخذ شكل جمالها المادى . أفنستطيع القول ، انطلاقاً من هذا ، إن الشاعر نفسه يتحول إلى عنصر أنثوى أمام العدوان ؟ أوليس فى هذا علامة تنم عن الهذيان ؟ فى الحقيقة ، إن الذات الكاتبة ، بعد أن هوجم موضوع رغبتها ، أحست باضطراب الحواس ، وانعكس هذيانها فى مستوى الكتابة وتبلور فى بضع صور : فمع الرغبة التى روّتها الذكرى ، تبحث الصورة « الرمزية » والصورة « الوهمية » ، كما لو كان ذلك عن قصد ، عن الضياع فى عدم الدقة ، وتظهران الشاعر على شاكلة ناقد يدخل فى إبداعه الخاص ، ويستقى منه نشوة فريدة .

تأليف الكلام : Syntaxe

النغم الأول :

فى مستوى تأليف الكلام يبدو الإيقاع التلاوى مطبوعا بطرائق أسلوبية procédés تقوم على توحد uniformité نحوى وتكرارى مطلعى anaphorique ؛ فالبيت ، فى الحركة الأولى من النغم الأول ، مقطع إلى وحدات تأليفية متعددة ، كل منها يؤلف مقولة لفظية énoncé اسمية ، تشتمل على عنصر أساسى القيمة ومبتدأ .

لعب الضمائر Jeu des pronoms

ومع ذلك هذه الحركة الأولى لا تنطوى على إشارات واضحة قابلة لتبيان الذات المتحدثة sujet parlant والمتحدَّث إليها interlocutaire ؛ بل على إشارة ضمنية إلى موقف يذكر بنشيد مدحى للذات ؛ زهو يتسم به المتحدث . والمهم الذى لابد من الإشارة إليه يتمثل فى أن عدم التحديد هذا لـ « الأنا » يخلق مناخاً غامضاً لن يوضح ، نوعا ما ، إلا مع الحركة الثانية . وعلى وجه الدقة إنما تنكشف ، بفضل استخدام ضمير التملك (المتكلم المفرد) فى المزاوجة « شعرى » فى البيت الرابع ، دلالة هذا العرض المبهم الجذاب فى آن معا . وههنا إنما نعى أن المراد بالكلام كان حوارا فى المناجاة . وفى الحقيقة هناك نسقان أسلوبيان ، فى مستوى لعب الضمائر ، يقومان بوظيفتهما فى هذا النغم الأول ؛ أولاً ، علاقة إبلاغ بين « أنا » و « أنت » ، ومن ثم علاقة تقوم على التضاد . فمن وجهة النظر الأولى ، إن المخاطب interlocuteur ، وهو الذات المتحدثة sujet parlant خصم متخيَّل .

والذات الكاتبة sujet écrivant بصوتها إنما تأتى بالكلام الذى قد ينطق به هذا الخصم للتعبير عن صلفه ، وزهوه ؛ فينجم عن ذلك النغم الحوارى فى المناجاة (ب ١ ـ ٢) . والإثارة التى تنجم عن ذلك صورت ، من جهة أخرى ، بطريقة تفخيمية فى شكل تكرارات صوتية ، واستفهامات تعجبية لاهثة ، تقوم جوهرياً على تعداد أسماء الأعلام المشهورين لذلك العهد فى الثقافة العربية ، للهزء من الخصم من ثم بذريعة واقعية . ومن وجهة النظر الثانية فى الحركة الثانية حيث تتوطد علاقة تضاد منطقية بين « أنا » الحاضر فى الرسالة فى شكل ضمير تملكى و « أنت » الغائب . فالشاعر يتحدث فى الحقيقة فى شكل جواب عن الاستفهام المزهو الذى طرحه الخصم من قبل بلسان الشاعر . ههنا مناجاة داخلية تقف موقف المعارضة من الإثارة الانفعالية ، التى أنعشها الشكل فى الحركة الأولى . ومع هذه المناجاة يتوطد تفكير هادىء نسبياً يقود إلى اتساق régularité النغم الرنيني . ولكن التضاد يعبر عن ذاته قبل كل شىء بالمقابلة contraste بين ما يمكن أن يخطر فى بال الخصم عن نفسه ، وما خطر فى بال أبى تمام عنه ، والتفوق الذى يدعيه الأول ليس فى عين الثانى سوى غزوة للسرقة لا تستأهل المديح ، مما ينجم عنه سخرية يعززها الهزل humour الذى يستقى قدرته من مبالغة تقوم على طرائق أسلوبية .

تركيب الجملة :

ثمة ازدواج تأليفى Parallélisme syntaxique ، أقيم على هذه الاستفهامات التعجبية والتى أشير إليها من قبل ، والتى يتكرر بعض عناصرها ، استخدم كى يقوم بوظيفته . إنه يتراسل مع الوحدات الإيقاعية التلاوية التى استُنبطت من قبل . والنقطة القصوى تمس ، فى هذا الاتجاه ، المقولتين الأوليين من البيت (رقم ٢) ، حيث الوحدة الكمّية ، والوحدة الإيقاعية التلاوية ، والازدواج التأليفى ، تتلاقى . وقد استخدمت على وجه الدقة سبع عبارات استفهامية تعجبية ، فنجم عن ذلك نغم حازم وثابت وعنيف وانفعالى ، يعبر فى أن واحد عن زهو الخصم ، وغصة الشاعر المبهوت . وهذا التذوق للتعجب يدل على القيمة العاطفية القصوى Paroxistique للغة . ويظهر هذا التذوق أيضا فى شكل عبارات لفظية متجاورة ، يتمنع ترابطها بقيمة شعرية ؛ فهو يخرق روابط التفكير المنطقية ، ويعزز الطابع اللا زمنى فى الخطاب ، ويمنحه نوعاً من الدينامية . وتكرار المفردة lexème الاستفهامية نفسها « مَن » فى مطلع الأقوال اللفظية ليس سوى تكديس يسهم فى الإيقاع . وهذا التكرار المطلعى anaphore الذى نلتقى به فى هذه الحركة الأولى من النص فقط ، يقوم بوظيفته وكأنه دعامة تعزز التأثير التعبيرى والتوازن الذى أوضح من قبل . وعليه فهذا التقطيع يتراسل مع رغبة دقيقة عند الشاعر : النطق بالمجموعات التكرارية المطلع وفق إيقاعات متشابهة . وهى على وجه الدقة :

مَن بنو عامرٍ (٦ مقاطع صوتية)
مَن ابنُ الحبابِ (٦ مقاطع صوتية)
مَن بنو تغلبٍ (٦ مقاطع صوتية)
مَن طفيلٌ (٤ مقاطع صوتية)
مَن عامرٌ (٤ مقاطع صوتية)

ومع هذه الطريقة الأسلوبية القائمة على إلحاح أساسه تكرار المطلع تتراسل طريقة أسلوبية أخرى تقوم على الصوامت ؛ فالصُّوَيْت Phonème الخيشومى [n] ، الأكثر استخداما فى النص ، يصل إلى ذروته القصوى فى البيت (رقم ١) فقط . والأمر على هذا النحو فيما يخص الصويت الشفوى [b] الذى يتبعه فى تواتره . والصويت السائل [l] يصل إلى ذروته التى تكاد تكون قصوى فى هذا البيت ، ولكن هذه الذروة تمس أيضا أبياتا أخرى . والتواتر الأقصى Fréqu-ence maximum للصويت [m] يبدو فى البيت (رقم ٢) . بإيجاز ، هذه الصويتات الأربعة هى الأكثر تواتراً فى النص ؛ وهى تقوم بدور راجح فى مركز التجمع centre de gravité الذى يقع فى هذه الحركة الأولى من النص ، والذى يمنح هذه الحركة كثافة صوتية intensité phonique تعزز الكثافة الأخرى ، التى وضعت موضع التحرى قبل قليل . والجدول التالى يمثل حق التمثيل هذه الظاهرة .

(ص : الصويت ــ ب البيت الشعرى .)

ص ب	١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨	٩	١٠	١١	المجموع
m	٤	٦	٣	١	٣	١	٢	١	٤	٥	١	٣١
n	٨	٧	٥	٣	٤	٤	٤	٢	٧	٥	٢	٥١
b	٧	٣	٣	١	١	٣	٤	٥	٢	٢	٣	٣٤
l	٤	٢	٥	٤	٤	١	٣	٢	١	٤	٢	٣٢

ولكن التقطيع يفرض بتناوب الصوائت المتجانسة وتنوعها نوعاً من الحيوية .

على أى حال ، هذه السمات ، الناجمة عن العلاقة بين تأليف الكلام والتصويت ، تنتهى إلى خلق الإحساس بمطلع موسيقى ، مشبوب العاطفة ، شديد التأثير ، يصور شعوراً غنائيا .

ومع الحركة الثانية من النغم الأول ، يتبع البناء التأليفى سبيلا جديدا ؛ فنحن نشعر بأن الفعالية الإبداعية غدت غير مركزة على المظهر الصوتى لمجرى الحدث . والتبدل التأليفى ، الذى يقوم على التضاد مع البناء التأليفى فى الحركة الأولى ، يلفت انتباهنا . وهذا التضاد مخصص لإنتاج تأثير تعززه اللحمة التصويرية . وهناك وجوه متعددة تحدد هوية هذا النسق الأسلوبى الضدى ؛ فالتأكيد فى هذه الحركة يتعارض مع الاستفهام فى الحركة الأولى ، ويؤدى إلى معادلة غير متوقعة . وعلى النقيض من الحركة الأولى المكونة من سبعة أقوال لفظية اسمية ، تتدخل هنا جملة كبرى مطولة للتعبير عن نوع من الاعتدال الانفعالى ؛ عن جو هادىء نسبيا ، يتجاوب مع المبالغة المقصودة ، لإبراز السخرية . هى جملة كبرى أصابها التضمين فى القافية ، تشمل البيت (رقم ٣) والشطر الأول من البيت (رقم ٤)، ويليهـا عبارة لفظية تعانق الشطر الثانى وترتبط بها فى الحال . وهناك وقف تضمينى فى قافية البيت (رقم ٣) ، أقل أمداً من المعتاد ، يوثق العرى بين البيت (رقم ٣) والشطر الأول من البيت (رقم ٤) ، الذى ينبغى أن تضاف مقاطعه الصوتية على الصعيد الإيقاعى إلى البيت السابق . وهذا التضمين يبرز مفردة مهمة ؛ إنها المفردة الوحيدة ، المقطع « مَن » الموصولية ، التى تتعارض مع « مَن » الاستفهامية فى الحركة الأولى . و« مَن » الموصولية هذه ليست سوى المعتدى الذى استخدم الاستفهام من قبل عبر صوت الشاعر . وهذه الجملة المطولة تتعارض أيضا ببنيتها مع بنية كل من المقولات السابقة ؛ فترتيب العناصر الأساسية : المسند إليه (المبتدأ) ، والمسند (الخبر) ، مقلوب فيها . وهى على هذا النحو تكوّن انحرافاً ، بالقياس إلى سلسلة الأقوال اللفظية فى الحركة الأولى ، وإلى اللغة الجارية فى آن واحد . وخلافاً للجزء الثانى من هذه الجملة الكبرى (ش ١ ، ب ٤) ، يبدو الجزء الأول الذى يشمل البيت (رقم ٣) شديد التقطيع ، إذ يشتمل على أربعة نعوت تتراصف متجاورة لإنتاج أداء نطقى tempo سريع مفعم بالحيوية . فالعنف الدائم الذى يسم الغارة قد نُظم ، والحالة هذه ، بطريقة إيقاعية وموسيقية . ولكن الحدة لا تلبث أن تهدأ مع البيت (رقم ٤) ، الذى يتميز بطابع توازنى . وأبو تمام يستقى من هذا الطابع (الجملة المتقاطعة) تأثيرات بالغة يدركها الحس ، وذلك بوضعها موضع التعارض مع النغمية البطيئة المستقرة التى يتميز بها المجموع ، ومع نغمية البيتين (رقم ١) ، (رقم ٤) ، على وجه الخصوص . وفضلا عن ذلك ، نحن هنا أمام جملة ينتج ترتيب الكلمات فيها ترتيباً غير معتاد تأثيرا توقيعياً : ـ « الضيغم » مسند (خبر) فى جملة كبرى تنتهى بمسند إليه (مبتدأ) « مَن » ، يتسم بالغموض . وعليه ، فإن تقطيع الجملة ، بعد عنصر أساسى أبرز بالقلب ، يجعل التوالى المنطقى فى هذه الجملة بطيئا ، ويترك المتلقى معلقاً حينا من الزمن . وعلى هذا النحو تأخذ هذ الجملة قيمة شعرية .

ومن جهة أخرى ، هذه الحركة الاسمية ، التى تخترقها عبارة فعلية واحدة ، تستعيد طابعها الاسمى فى النهاية . وهذا الإغلاق الذى تنجزه عبارة « وهو للحَين راتع فى كتابى » يمنح العرض فى هذ النغم الأول المظهر الدائرى الذى شوهد من قبل .

وفى مستوى الصوامت consonnes ، لا شىء جدير بالتسجيل سوى تكرار الصويت [p] الذى يبرز فى هذه الحركة الثانية (٩ مرات) بعض البروز بالقياس إلى الحركة الأولى (٦ مرات) .

والانحراف الذى يمثله هذا الاستخدام تسوّغه الطبيعة السائلة لهذا الصويت ، التى تلائم السرعة النسبية فى البيت (رقم ٣) . ومع الجرس السريع الذى تتميز به الوحدات الإيقاعية المتراصفة تجاوريا فى الحركة الثانية تتراسل حدّة يعرب عنها الصائت [i] ؛ الصائت الذى يتكرر (١٥ مرة) فى هذه الحركة الثانية ، فى حين لا يتجاوز تواتره (١١ مرة) فى الحركة الأولى .

النغم الثانى : مستوى المفردات

والتخلص إلى النغم الثانى هو أقل كثيرا فى حدوثه عن طريق المشابهة منه عن طريق ترابط المفردات والصور ترابطا معنويا ؛ فثمة التجانس الصامتى allitération بين « غدت » و « غارة » ، ولكن ثمة تجانس يقوم على الجزئيات المعنوية sèmes : « شعر » ، « كتاب » ، « معانٍ » ، « آداب » ، « منطق » بمعنى « لغة » ، التى أبرزت الأربعة الأولى منها ، فهى بتوزيع متناوب تغلق إماالشطر الأول وإما البيت . ومن جهة أخرى ، إن هذا التجنيس المعنوى -calem bour ينعش العرض ؛ فالمفردات : « عذارى » و « كواعب » ، « ماء » بمعنى رونق ، « الشباب » ، مترابطة معنويا . وثمة ترابط آخر للمفردات يقوّى الجو المأساوى تدريجيا : « غارة » ، « أسير » ، « سبايا » . والتأثر الذى يبعثه هذا الجو « ينعكس » أيضا عبر لعب الضمائر .

لعب الضمائر

على هذا المستوى ، تبدو الذات الكاتبة sujet écrivant كأنها ملاحظ ؛ فهى تصف عن بعد ، « هى » ، « الغارة » فى البيت (رقم ٥) . وأداة التعريف (الـ) فى « المعانى » تدخل تجربتها الذاتية الخاصة فى إطار عام ، وتعرب ــ من ثم ــ عن تأثير انفعالى . ومن حالة النجوى هذه ، حيث يخاطب الشاعر ذاته ، أو بالأحرى حيث « أنا » التى تكتب تغدو « أنت » ينقلنا هذا الشاعر مع البيت (رقم ٦) إلى مناخ الحوار ، حيث العلاقة بين الـ « أنا » التى تكتب والمجسدة فى ضمير التملك [آ] فى « منطقى » و « أنت » المتلقى القارىء المشار إليه بـ [ta] فى « ترى » ، تغدو علاقة تضاد منطقى . ومع البيت (رقم ٧) ثمة علاقة تضاد بين « أنا » التى تكتب و « أنتن » « عذارى الكلام » ؛ والمخاطب ههنا الممثل بـ [آ] فى « بعدى » يتوجه بالحديث إلى جمع غير حى ، يرمز الى قصائده الأصيلة . وبطبيعة الحال ، إن أداة التعريف (الـ) فى « الكلام » تأخذ القيمة الانفعالية نفسها التى أخذتها أداة التعريف السابقة فى « المعانى » ، بل تأخذ قيمة جمالية لأنها تمنح الرسالة نوعا من اللبس . ومع البيت (رقم ٩) يحدث تحول جديد ، فى ميدان المناجاة الداخلية . إن الضمير (أنتن) الضمنى فى النداء « يا عذارى الكلام » يتحول فجأة إلى (هـن) فى « متونهن » دالا على الشىء نفسه . وهذا التغيير يمنح تأليف الكلام استخداما غريباً لا يتوافق مع ما سبق ، ولكنه يحتفظ مع ذلك بدلالة ؛ إنه مسافة اتخذت فجأة ، كما لو أنها اتخذت إزاء كائن مقدس ، أو إزاء جمال مدهش يشمل الحياة الداخلية للكائن بأكمله . ومهما يكن من أمر فإن هذا التغيير لمستوى الكلام ؛ التغيير الذى أقيم على فن المفاجأة ، و « تبلور » فى النجوى ، والذى يعدنا لتلقى النغم الأخير ، يتراسل ، ككل تناوب لشكلين من الضمائر ، مع حركة فى النفس ويتضمن تلوينا انفعاليا .

تركيب الجملة

غير أن تأملا سوداويا وهادئا نسبيا يشمل حدث الغارة ، يتعارض مع الحركة الحية فى النغم الأول . وهذا التعارض ينعكس فى مستوى السلسلة الجملية فى النغم الأول ، بعلاقة ضدية : فى الحقيقة ، على النقيض من العبارات الاسمية ، التى تخترقها عبارة واحدة فعلية ، والتى تعمل فى السلسلة الأولى ، كل الجمل فى النغم الثانى ، باستثناء واحدة ، وهى الأولى التى أضمر فيها المسند إليه ، فعلية . والشكل فى هذه الجمل على درجات متفارقة من الطول ، ومجراها ينتهى أحيانا إلى جملة كبرى واسعة ، تعانق البيت بأكمله (رقم ٩) و(رقم ٦) . وهذه الجمل تتوافق مع ما يثير العواطف فى التفكير التمّامى ، الذى يمس فى هذه السلسلة مشكلة أساسية ؛ مشكلة الحرية . وإنه لمن النادر أن يتراسل الشطر وحده مع الوحدة التأليفية . ومع ذلك فهذه إنما هى الحالة فى الشطر الثانى من البيت (٥) ، الذى يتراسل ، بهذا الخصوص مع الشطر الثانى من البيت (رقم ٤) ، الذى يغلق النغم الأول . وهذا الطابع يجعل الإيقاع ، دون شك ، أقل حيوية .

والبيت (رقم ٦) يقدم إلينا بنية تأليفية افتراضية ، يدخلها فى السياق الأداة « لو » ، وتتوجه فيهاالذات الكاتبة بالحديث إلى المتلقى ، مرة واحدة دون سواها ، فى النص . وهذه الجملة المتممة الشرطية تمثل شذوذا من وجهة نظر النحو المعيارى . والمقصود بهذا الشذوذ استخدام قديم للمضارع غير المنجز بعد (لو) . وعليه ، فإن استخدام (ترى) ليس سوى اختيار لشكل أصيل ، قليل الاستعمال ، يدمج الرغبة فى المستقبل . والماضى (لأصبحت) ، الذى تبتدىء به الجملة الرئيسيه ، يهجر ، والحالة هذه ، نظامه كى يشير إلى واقعة سوف تنجز فى المستقبل بالتأكيد . والأداة (لـ) التى تسبق هذا الماضى (« أصبح ») ، تعزز هذا اللون . ولكن ماذا يمكن أن نقول عن المتلقى الذى يتوجه إليه الشاعر بالخطاب ؟ الفرضية تفترض أنه لا يرى هذه القصائد التى استعبدها المعتدى ، وعليه فليس ثمة تواصل بينه وبين الشاعر . ولم ؟ أيعود ذلك إلى جهله الذى يعذب الشاعر المتشوق إلى بلوغ قلب المتلقى ؟ تأثر الذات الكاتبة بهذه المناسبة يعبر عن نفسه صوتيا بالسرعة التلاوية ـ كما رأينا ـ لهذا البيت .

والبيت (رقم ٧) يبتدىء بالنداء ، حيث يتوجه الشاعر بالخطاب إلى قصائده الأصيلة : « يا عذارى الكلام » . والتعجب الذى يرافق هذا النداء واقعة إيقاعية ، تضطرنا إلى إبراز وقف قصير ، وتعبر عن تأثر حى أليم . وفى الحقيقة ، يمثل هذا النداء هنا صعود الغصة التى نمت شيئا فشيئاً ، ويعبر عن حركة فكرية عنيفة مركزها موضوع العبودية الذى استعيد من البيت السابق . وصورة الخطاب هذه الوحيدة فى القصيدة تتناغم مع الوحدانية الصوتية unicité phoni-que التى يتمتع بها هذا البيت . وهى تقدم ، بطبيعتها الموصوفة ، صعوداً نحو تعبير أكثر غرابة ، وأكثر إيحائية ، وأكثر كثافة ، بصفها ويزداد فيه التوتر الشعرى : « عبقات بالسمع » .

هذا التعبير الذى يشغل مطلع البيت (رقم ٨) ويبرزه موقعه ، يمنح أداة التعريف (الـ) فى الإشارة « السمع » قيمة جمالية ، فهذه

الأداة تجعل موقع القصائد الموصوفة خارج أية حدود شخصية خاصة بالذات الكاتبة ، ولكن الفحص المتنبه يبين لنا أن هذه الأداة تتضمن التملك . وهذا ما يبين لنا أن المتعة الإبداعية الجنسية[11] تتحقق بالذكرى . وهذا ليس سوى احتجاج على القارىء الذى لا يعى سمى القصائد التمامية ، السمة التى تسلط الضوء عليها الجملة الافتراضية فى البيت (رقم ٦) . وهذه الصياغة الملتبسة التى تعتمد على استخدام الأداة ، وتعبر عن الرغبة الشبقية فى الذات المتحدثة ، تحقق ، بذلك نفسه ، توتراً شعرياً يعززه اللبس التأليفى والحق أن الإشارة « عبقات » تعود فى مستوى النحو المعيارى ، إلى « سبايا » ، ولكنها تصف فى الواقع القصائد التى تذكر بها صورة « عذارى الكلام » . وعليه ، فإن نوعا من اللبس يبدو فى مستوى البنية التأليفية ، ولكنه يعبر عن توحد الشىء « القصائد » وصورته « سبايا » توحداً كاملا . ويضاف إلى هذا الانحراف التأليفى المثير انحراف آخر يتعلق بالشكل الفعل « تبدى » ، فهو مستخدم دون ضمير ظاهر ، مع أنه لابد له ، حسب النحو المقعد ، من أن يكون مرافقا بهذا الضمير فى شكل « تبدين » . ومع هذا الشذوذ التأليفى anomalie syntaxique يتجاوب شذوذ آخر من جنس إيقاعى وتصويرى .

هذا الشذوذ يصيب البنية النحوية فى البيت (رقم ٩) أيضا ؛ فضمير التملك « هن » فى المزاوجة اللفظية « متونهن » يحيل ظاهريا على الجمع الحى : « عذارى » . ولكن السلسلة المعنوية تقتضى أن يحيل على الجمع غير الحى « قصائد » الذى ترمز إليه صورة العذارى . وعليه ، فإن ضمير التملك ينبغى أن يكون « ها » لا « هن » . إلا أننا فى هذه الحالة ، نقتل الشعر ونلغى الأهمية النفسية للانحراف التأليفى . وأبو تمام ، باستخدامه هذا الانحراف ، أما يلقى الضوء على رؤيته الخاصة التى تلمح عنصرين عزيزين على العرب فى انصهار : المرأة والشعر ؟ ولنذكر أن شكل الانحراف هذين استخدما فى لحظة من مجرى الحدث (ب ٨) و(ب ٩) ، يجابه الشاعر فيها عملا متخيلا يدخل فى العالم اللا واقعى ، الوهمى .

النغم الثالث : تركيب الجملة

النغم الأخير يتألف من ثنائية متكاملة تتراسل مع تغير نغمى أسلوبى ؛ فالنغم ينخفض ، والتأكيد يتأكد . إنه خاتمة هادئة نسبياً ، تتعارض مع مطلع القصيدة المؤثر . نحن هنا أمام غنائية تلتحم بتأمل .

وهذه الخاتمة تعود إلى موضوع الذم المصوَّر منذ النغم الأول (ب ٣ ، ٤) فى هيئة سخرية . ولكنها تبرز سبب هذا الذم ، وذلك بتذكيرها بموضوع التملك الجائر الذى تقصد إليه الغارة : « فى الذى ناله » . وعلى هذا النحو إنما تعود ذكرى الواقع ، ويعود تذكُّر العدوان على ملكية الشاعر ؛ وهو عدوان ينبثق فجأة لخلق حالته الدرامية .

ولكن ههنا تستمتع الذات الكاتبة باحتقار مرّ خفى فى الكتابة ، تخص به المعتدى ؛ احتقار يهزأ بعدوان الخصم .

والمقصود هنا ، على النقيض من النغم الثانى الجدى ، نغم ساخر ، يعود فيه الشاعر إلى نقطة البدء . وعلى هذا النحو ، نحن هنا مرة أخرى أمام عرض دائرى ، يقوم جوهريا على الحوار المندمج فى المناجاة الداخلية ، أى على طريقة أسلوبية يسوسها لعب الضمائر .

الـ « هو » فى هذه الحركة عبر عنه بلغة ظاهرة لا مستترة : محمد بن يزيد (ب ١٠) . وهذه الإشارة إنما هى التى توضح الـ « هو » ، الذى ظهر من قبل (ب ٤) ، ومن ثم الـ (أنا) ، التى لم تحدد فى الحركة الأولى (ب ١ - ٢) . والتضاد المعنوى ههنا إيحائى ؛ ففى الحقيقة ، إن العلاقة بين الـ « أنا » والـ « أنت » ليست سوى العلاقة بين الذات الكاتبة ومخاطَبها . والشاعر ، بنطقه بالعبارة : « دعه » (ب ١١) ، يتوجه بالخطاب إلى ذاته ، كما لو كانت الـ « أنا » شخصا آخر ، فينجم عن ذلك الحوار فى المناجاة . وبتعبير آخر ، « دعه » أمر وحيد impératif ، تحيل فيه الإشارة « أنت » على المرجع référent نفسه الذى تحيل عليه الإشارة « أنا » ، التى تقوم بالكتابة . وعليه ، فإن المرجع متحد الهوية ، ولكنه مزدوج من وجهة النظر الشكلية ، وهذه الثنائية أمارة تدل على ثنائية dichotomie أعمق فى الإنسان . وهذا الأمر الوحيد فى النص يعرب عن نوع من السخط على الموقف الذى اتخذ من قبل إزاء الخصم وأوضح فى البيت (رقم ١٠) ، وهذا السخط يفضى إلى احتقار للخصم تفضحه العبارة الأخيرة فى النص . على أن هذا الأمر الوحيد يحوّل تأكيد الفكرة المعبر عنها فى البيت (رقم ١٠) إلى جزم حازم بل عنيف . ومع ذلك ، فإن هذا النغم خفف بحركة واسعة للجملة ، التى أفضت إلى عبارة موجزة ذات دلالة : « فذاك أهون باب » .

وفى الحقيقة ، إن هذه العبارة ليست سوى نفحة نهائية تمنحنا شعوراً بالإيجاز وبالنتيجة المقصودة . وهذه المقولة الثنائية الاسمية تطبع العرض بطابع دائرى . إنها تذكير بالبناء الثنائى المهيمن فى الحركة الأولى . ويدعم هذا الطابعَ القافية [bābī] ؛ وهى قافية غنية ، أتت صدى للقافية الداخلية المتوسطة [hubābī] (ب ١) والنهائية [šabābī](ب ٩) .

وفى مستوى مجرى الحدث ، إن الجمل الاسمية هى الأكثر هيمنة : ١٤ / ٢٤ من الجمل اسميةٌ ، مما ينجم عنه الحالة الساكنة statique بعض السكون فى النص ؛ الحالة التى خُفِّف ثقلها بطرائق أسلوبية أخرى : ففى شكل الجمل ، نشاهد ثوابت constantes لافتة للنظر : ٢٤/٧ منها استفهامية تعجبية ، وقد أدخل أبو تمام أيضا إشارة تعجب بعد النداء : « ياعذارى الكلام » . وثمة طريقة أسلوبية أخرى تمنح النص الطابع الدينامى dynamique ، وتريد بذلك الحوار فى المناجاة الداخلية . وهذه الطريقة تتوقف ، بطبيعة الحال ، على لعب الضمائر ، التى تسمح لنا مساراتها بأن نلاحظ أن مجرى الحدث بهذا الخصوص ، مطبوع بالتناوب ، ويظهر بمظهر تركيز على الذات ؛ فالذات الكاتبة إنما هى التى تتحدث . وثمة ظاهرة أخرى مهمة لابد من الإشارة إليها ، تتمثل فى أن قلة من العبارات تنشز عن القاعدة . واختيار هذه الأشكال يُسوِّغ – كما رأينا – كلّ التسويغ فى المستوى المعنوى .

الخاتمة

التحليل الذى انتهينا من عرضه يبين لنا بوضوح أن تقطيع النص وكذلك أقسامه المتشابكة تسهم فى توفير وحدة للقصيدة تجوبها سمات منوعة ، تتعلق بعوامل متعددة :

فن المفاجأة

فن المفاجأة الذى يسخر لفائدته كثيرا من الطرائق الأسلوبية من تأليفية أو معنوية : لعب الضمائر أو أداة التعريف ، الترتيب التأليفى المقلوب ، الصورة الممتدة . فنحن ، بادىء ذى بدء ، يدهشنا اللبس الكثيف الناجم عن الاستخدام المتكرر للاستفهام الذى لم يُشِر إلى « أنا » المتحدَّث فيه ، ولكنه يتضح رويدا رويدا كلما تقدم الحدث الخلاق ، دون أن يصل إلى مرتبة الجلاء التام إلا مع النفحة الأخيرة من النص ، هنالك ، حيث ذكر اسم المعتدى صراحة ، ومن ثم هنالك ، حيث تشوق القارىء ، الذى أُمسك معلقا ، يجد الرضاء النهائى . غير أنه لابد لنا من أن نلاحظ أن هذه المفاجأة ليست بالمفاجأة الوحيدة ؛ ففى تضاعيف هذا العرض تنوعات ضميرية تفضى ، فى الحقيقة ، إلى تغيرات فى المستويات تخلق مفاجآت جديدة .

تقطيع الجملة ، بعد مسند هو « الضيغم » أبرز بالقلب ، يؤخر التوالى المنطقى للجملة ، ويدع القارىء معلقا حتى ظهور المسند إليه .

وأداة التعريف (الـ) تأخذ قيمة جمالية ، لأنها تمنح الرسالة نوعا من اللبس ، ينجلى ــ نوعا ما ــ فيما يلى .

وحدث الغارة يتطور عبر صورة ممتدة(١٢) ؛ فالشىء المجتاح (شعر أبى تمام) يظهر بمظهر أسير ، ولكن هذا الأسير يتحول ، بفن المفاجأة ، إلى عذراء يتصرف بها ، وذلك ببيعها فى سوق بدوى .

الوحدة المعنوية وتنوع تأثيرات اللغة المتدرج

الموضوع المركزى ، ونعنى به السرقة الشعرية ، يكوّن ــ كما رأينا ــ وحدة نظائرية isotopie تزدوج مع وحدة الغارة البدوية ، يبين لنا الجدول التركيبى طبيعتها العلائقية ، أى نوعا من الوحدة المعنوية تطبع مجرى الحدث بطابعها . غير أن هذه الوحدة تتميز بتنوع تدريجى لتأثيرات اللغة التى تبدو كأنها تعويض عن نقص : فإذا ما فرضت صرامة شكلية فضلت على سواها فى النغم الأول ؛ فالمكان الأول فى النغمين الأخرين محجوز للإنجازات المعنوية : الصورة الشعرية المنوعة كل التنوع فى مستوى الأنماط والبنى فى النغم الثانى ؛ والتأمل الموضوعى فى النغم الأخير . والصورة تعوِّض ــ كما أشرنا إلى ذلك ــ عن النقص الذى يتعلق بالأداء النطقى الذى نظر إليه على أنه مدة ؛ الأداء النطقى الأسرع الذى يسم الأبيات الثلاثة (رقم ٥) ، (رقم ٧) ، (رقم ٨) بميسمه .

ومن المهم الإشارة إلى أن الشاعر يمنح الألعاب الإيقاعية والصوتية فى هذين النغمين الأخيرين دور مرافقة ، والأولى أن يقال إنه تجويق موسيقى orchestration ضرورى للوصول ، فى لحظة من اللحظات ، إلى تآلف سيوضح مفهومه فيما بعد ، ولمنح الرسالة شحنة شعرية جذابة ، ترتبط بمفهوم الانحراف . ومن وجهة النظر هذه نذكِّر بأن النغم الثالث أُدرك ، بعد البيت (رقم ٦) ، وكأنه الأكثر اتساماً بنغمية صالحة للغناء ، على نحو ما بينا من قبل ، يتحكم فيها غلبة الصوائت الحادة على الصوائت الجليلة (ب ١٠) ، أو تعادل هذين النوعين من الصويتات عددياً (ب ١١) . وعلى هذا النحو إنما يتمتع هذا النغم بانحراف موسيقى لافت للانتباه ، يجعله بارزا ؛ لأن النغمية الجليلة إنما هى التى تتحكم فى الغناء فى بقية النص .

وإذا ما كان التقطيع الموضوعى يوظف فى العمل صنفين هما التناوب والتضاد اللذان يسمان مجرى الحدث بوضوح ، فإن طرائق أسلوبية أخرى تساس ، دون ريب فى هاتين الظاهرتين ، دون أن تتأثر الوحدة العامة بذلك ؛ فالنص يعمل ، فى الحقيقة ، على توظيف تضادات انفعالية مصبوغة بالسخرية ، عُبِّر عنها بتنوعات شكلية ، ولكنها ليست من العنف بحيث تحطم النغم العام الذى يبقى بكليته نبيلا .

وصورة الغزو ، المصورة منذ البيت (رقم ٣) ، تمتد وتُكرَّر فى البيت (رقم ٧) مع إثراء لافت للنظر ؛ فيسهم ــ على هذا النحو ــ فى تحقيق نوع من الوحدة الأساسية لسيرورة الحدث الخلاق . وفى داخل النسيج التصويرى لهذا الحدث ، المنطقى ، فى معظم الأحيان ، ثمة صورتان تتميزان بسحر إيحائى ، تدهشاننا .

والتوزيع الخاص بالوزن ــ كما رأينا ــ يتميز على محور الاختيار بتناوب يرتبط بتضاد ؛ فقافية موحدة تنتهى بـ [bī] تسوس النص ، ولكن قافية غنية تنتهى بـ [bābī] توثق العرى بين أنغام القصيدة الثلاثة صوتيا ، وتمنح مجرى الحدث نبرة خاصة ، تمنح غناء القافية الوحيدة تنوعا خلابا .

العرض الدائرى

مفهوم الدائرة يوفر للعرض بنى صغرى micro- structures تسهم فى تحقيق وحدته ، وتتناغم مع التقسيم الموضوعى وتسوِّغه . ففى مستوى الإيقاع الوزنى ، يمنح استخدام السلسلة (أ) البيتين (رقم ١) و (رقم ٤) ــ كما رأينا ــ موازنة وزنية ، والنغم الأول ــ من ثم ــ مظهر دائرة يؤكده مظهر آخر تأليفى . فالنغم الأول ، فى الحقيقة ، يبدأ وينتهى بمقولات لفظية اسمية ، والسلسلة (أَ) ، على غرار وظيفتها فى النغم الأول ، تأتى فى مطلع النغم الثانى وفى نهايته ، مانحة العرض ، على هذا النحو ، مظهر دائرة جديدة ، ويعزز هذه الدائرة دائرة أخرى تتعلق بالأداء النطقى tempo physique ، وفى مستوى الغناء ، هذا النغم ــ كما بينا من قبل ــ محصور بين البيتين (رقم ٥) و (رقم ٩) التابعين للدرجة الرابعة . وفى مستوى النغم الثالث ، تهيمن السلسلة (د) المسهمة فى إغلاق النغم الثانى (ب ٩) ، فى هذا النغم وتنضم ، فى البيت الأخير ، إلى السلسلة (جـ) المشاهدة من قبل ، فى إغلاق الحركة الأولى من النغم الأول ، لكى توفر للإيقاع الكمى فى النغم الثالث مظهره الدائرى ، وتغلق النسيج الوزنى للنص . ويتراسل ، مع هذه الواقعة ، واقعة أخرى تتعلق بالطابع النغمى ، وبتأليف الكلام ، وبالأداء النطقى المادى . وهذا النغم الأخير يقدِّم نفسه من جهة أخرى على أنه نغم ساخر يذكِّر بالنغم الأول ، ليس فقط من وجهة النظر هذه ، بل من وجهة النظر التأليفية أيضا ؛ فالمقولة الاسمية التى تغلق النص : « فذاك أهون باب » ليست سوى نفحة تذكِّر بالبناء الاسمى الثنائى المهيمن فى الحركة الأولى من النغم الأول . وفى مستوى الغناء يبتدىء النص ، فضلا عن ذلك ، وينتهى ببيتين من الدرجة الرابعة نفسها . على نحو يعزز المظهر الدائرى .

التخلص .

فى مستوى التخلص ، لا بد لنا من أن نقبل أنه ليس ثمة ـ إلا فى مستوى الأداء النطقى المادى ـ واقعة مفاجئة تميز المقاطع ، وأن هناك استمرارية تفرض ذاتها عبر الحركات المختلفة . ويحقق هذه الاستمرارية طرائق أسلوبية متنوعة ؛ فالتذكر الصوتى rappel phonique القائم على الصامت الاحتكاكى fricative[c] يعزّز التخلص المعنوى ، فى داخل النغم الثانى ، من الحركة الأولى إلى الحركة الثانية . ويشهد بذلك المفردات : « عبرة » ، « عذارى » ، « بعدى » ، « تبعن » ، « أعراب » ، التى تشغل حيزًا فى البيتين (رقم ٦) . و (رقم ٧) . ويساند هذا الصويتُ الصامتُ الصفيرى [s] الذى يرد مفخما لمرة واحدة . والصويت الخيشومى [m] يستخدم وسيلة لتخلص إلى النغم الأخير ، ويظهر فى المفردات : « منون » ، « من » ، « ماء » ، « ماء » ، « ذم » ، « محمد » التى تشغل حيزا فى البيتين (رقم ٩) و (رقم ١٠) .

والتضمين يعلق فى مستوى تأليف الكلام البيتين (رقم ٣) و (رقم ٤) أحدهما بالآخر ، ويدمج على هذا النحو العناصر التى تكون الحركة الثانية من النغم الأول . والمفردة « غارة » التى يبتدىء بها البيت (رقم ٥) هى المسند فى عبارة اسمية ، المسند إليه فيها ضمير محذوف يعود على مصدر خارج اللغة : « الغزوة » يثيره فى الذهن استخدام الفعل « غدا على » فى البيت (رقم ٤) . وهكذا فإن الإضمار l'ellipse يقوم بدور فى التخلص إلى النغم الثانى .

والأمر على هذا النحو فيما يخص التذكر الوزنى ؛ فالسلسلة (أ) تقوم بوظيفة تخلص من النغم الأول إلى النغم الثانى ، وتدل ، بتكرارها فى داخل هذا النغم ، على انفعال يأخذ فى الهدوء . والسلسلة (د) التى تشترك فى إغلاق النغم الثانى ، وتتكرر فى مطلع النغم الثالث الذى تهيمن فيه ، تقوم بوظيفتها أيضا وسيلة للتخلص . ومع ذلك إن النغمية الجليلة tonalité grave ، فى مستوى الأداء النطقى المادى ، تُبرز ، بصعود تتأثر به الأذن ، البيت (رقم ٥) ، الذى يبتدىء به النغم الثانى بقدر ما تبرز البيت (رقم ١٠) ، الذى يبتدىء به النغم الثالث . وهذا بطبيعة الحال أحد الطوابع التى تسوّغ تقسيمنا الموضوعى .

من التراسل إلى الانسجام .

فى مستوى تراسل ما ، هناك ملاحظتان لابد من تسجيلهما : الأولى أن الوقائع التأليفية ، فى العلاقات بين العناصر النصية ، إنما هى التى تقوم بدور محورى ؛ والثانية أن التراسل يغدو أحيانا من الكثافة بحيث يتحول إلى تناغم انسجامى .

ومع ذلك ، ما من قاعدة فى نجوة من الاختراق . فعلى هذا النحو إنما تستطيع عناصر غير تأليفية أن تتراسل . فالنغم الثانى هو ـ كما رأينا من قبل ـ الأكثر ملاءمة للغناء . وهذه القيمة المبرزة تتلاقى مع فعالية المخيلة التى تصل إلى سمتها فى هذا النغم . ومع هذه الفعالية النشطة يتراسل أيضا مظهر آخر : ٨/٦ من السلاسل الوزنية تقوم بوظائفها فى النغم الثانى ، وتمنحه لونا إيقاعيا قويا . وهيمنة السلسلة (د) فى نسيج النغم الثالث الإيقاعى ، تعبر عن تأثير يجنح إلى الهدوء ، متراسلا مع هيمنة التفكير .

ومع الجرس السريع الذى تتصف به الوحدات الإيقاعية المتراصفة تجاوريا فى الحركة الثانية من النغم الأول تتراسل حدّة يعرب عنها الصائت [i] ، المتكرر (١٥ مرة) فى هذه الحركة الثانية ، فى حين أن تواتره فى الحركة الأولى لا يتجاوز (١١ مرة) .

والقافية النهائية المنتهية بالمقطع الصوتى [bi] ، الذى يعنى « فى نفسى » تتناغم مع تأمل الشاعر المركز على ذاته ، الذى يعبر عنه الحقل المعنوى ، وبخاصة فى النغمين الأخيرين . وسواء كانت القوافى الثلاث المنتهية بـ [in] و [bī] و [un] داخلية أو خارجية فإنها تفيد فى ترسيخ الأواصر بين البيتين المكونين للحركة الأولى ، وتسهم على هذا النحو فى التعبير عن موضوع واحد . والقافية [bābī] ، التى تعنى « بابى » ، تتناغم مع فكرة الخلاص التى تمثل الداعى الأساسى للإبداع .

ومع المظهر النثرى الذى يميز تأليف الكلام فى البيت (رقم ٣) يتراسل الأداء النطقى الأكثر سرعة فى إطاره النغمى .

وفى البيت (رقم ١١) ، تتلاقى وحدة إيقاعية مع وحدة وزنية ، مكونة على هذا النحو انحرافا يسمح لها بإبراز المزاوجة اللفظية (وقصيدى) الكبيرة فى أهميتها الموضوعية . والنداء فى البيت (رقم ٧) ليس سوى صورة من صور الخطاب وحيدة فى القصيدة ، تتناغم مع الوحدانية التى تسم هويته بميسمها فى مستوى الوقفات والوحدات الإيقاعية .

وفى ثلاثة أبيات يبدو التراسل من الكثافة بحيث يتحول إلى تناغم كامل ؛ فالتوازن التأليفى الذى يسم الحركة الأولى من النغم الأول بميسمه يتراسل مع توازن الوحدات الإيقاعية التلاوية ، وبخاصة فى العبارتين الأوليين من البيت (رقم ٢) ، حيث الوحدة الإيقاعية الكمية ، والوحدة الإيقاعية التلاوية ، والتوازن التأليفى ، تتلاقى معززة على هذا النحو حدّة الرسالة ، ما نحة البيت انحرافا يميزه فى مستوى الأداء النطقى والتوزيع الوزنى : هذا البيت ـ كما رأينا ـ يتمتع ، فى مستوى الأداء النطقى ، بالمدة الأطول بالقياس إلى الأبيات الأخرى ، ويكتسب من هذا الطابع قيمة شعرية ، وبنغمية جليلة أبرزها البيتان المعانقان المتعادلان فى مستوى هذه النغمية بقابلية أقل للغناء أبرزها سقوط مفاجىء من البيت الأول الذى يظهر فى الدرجة الرابعة ، وصعود متدرج حتى البيت (رقم ٥) الذى يبتدىء به النغم الثانى . وفى المستوى الوزنى ٤ / ٥ من التفعيلات تؤلف هذا البيت (رقم ٢) فتبرزه على هذا النحو ، وتمنحه حدّة لا تلبث أن تخفف فى الشطر الثانى لأنه مُسُوسٌ بالسلسلة (جـ) المميزة بتكرار الحلقة ٧ ٧ ـ ـ التى تغلق أيضا الشطر الأول . وهذا تخفيف ينعكس فى المستوى التأليفى باستخدام مقولة أطول من المقولات الثلاث الأولى المشتركة فى تأليف هيكله .

وفى هذا المستوى من الانسجام يصبح البيت (رقم ٦) أكثر أهمية ؛ فها هنا تمثل السلسلة (و) ، الوحيدة فى الشبكة الوزنية للنص ـ تمثل انحرافا يتراسل ، فى المستوى التلاوى ، مع الطابع المتراوح الذى يسم تتابع الوقفات وفق الترسيمة / / // الوحيدة فى النغم الثانى . وهذه الظاهرة تتراسل أيضا مع الانحراف التأليفى الذى يتمتع به هذا البيت ، ويمثله استخدام الضمير الوحيد « أنت » ، الذى يعود على قارىء ـ متلق . ومع هذا البروز الوزنى

والتلاوى والتأليفى تتراسل سمة بارزة فى مستوى الأداء النطقى ؛ فهذا البيت فى إطاره ، كما سبق بيانه ، يشغل فى مستوى المدة ، الدرجة الأولى ؛ فهو الأكثر بطئا بين الأبيات التى تؤلف النغم الثانى . أما فى مستوى تنوع الغناء ، فهو الأفضل تقويما فى النص ؛ إنه الأول فى اتسامه بنغمية حادة .

وثمة أهمية ، فى مستوى مجرى الحدث ، لابد من الإشارة إليها ؛ ففى الحقيقة ، إن ترسيمة سلسلة متراوحة تبرز الأبيات الثلاثة (رقم ٦) ، (رقم ٨) ، و (رقم ٩) . وهى تتميز بجرس وحدتاه المعانقتان هما الأكثر غنى بالمقاطع ، وعلى هذا النحو يتراسل البيتان (رقم ٦) و (رقم ٩) تراسلا كاملا فى شكل تؤلفه الأعداد : ٩ ، ٧ ، ٨ ، فيربطان ، على هذا النحو ، حركتى النغم الثانى إحداهما بالأخرى ، ويعزّزان الوحدة التأليفية التى يتميز كل منها بها .

والبيت (رقم ٨) ، بما أنه محصور بين بيتين يبدو التضمين فى وسطهما ، فإنه يأخذ بروزا يعزز طرائق أسلوبية أخرى ، وينجم عن ذلك نظام خاص يتمتع به فى نسيج الرسالة ، ويسمه بإثارة قصوى . فاستخدام السلسلة الوزنية (ز) فى الشطر الأول ، والوحيدة فى شبكة الخطاب ، يمنحه انحرافا يعززه الاستخدام الوحيد أيضا للسلسلة (ح) فى الشطر الثانى . وتعايُش هاتين السلسلتين فى هذا البيت يمنحه تنوعا نوعيا ؛ فالحلقات الخمس الأساسية تعمل فيه ، مانحة إياه انحرافا يميزه عن الأبيات الأخرى بأكملها .

وفى المستوى التلاوى ، هو من ناحية على علاقة تشابه ، مع البيت (رقم ٩) وفق الترسيمة/ // //التى تتراسل مع الموضوع الذى يعبر عنه البيتان ، ونعنى به الجمال الشكلى الذى يتمتع به الشىء المعتدى عليه ، وهو من ناحية أخرى يلتحم بقوة مع البيت (رقم ٧) ؛ لأن كلمتى القافية (أعراب) ، (أتراب) توفران لهما قافية غنية للغاية ، تمثل للأذن انحرافا فى الفضاء ـ القصيدة ، ومشابهة صوتية تكاد تكون كاملة ، تدل على نحو مقصود .

ومع هذا الطابع الإيقاعى فى البيت (رقم ٨) يتراسل مظهر تأليفى ؛ فالشكل الشاذ « تبدى » ، المستخدم عوضا عن الشكل المقعَّد « تبدين » ، يحقق أحد مظاهر هذه السمة . والأمر على هذا النحو فيما يخص أداة التعريف فى « السمع » ؛ إنها تتمتع فى الحقيقة بقيمة جمالية تتعلق بتأويل مزدوج ، يحدد موقع القصائد الموصوفة فى المستوى التملكى الخاص بالذات المتحدثة ، وخارج كل حدود شخصية على حد سواء . والانحراف ، سواء أكان وزنيا ، أم تلاويا ، أم تأليفيا ، يتناغم مع استخدام صورة إيحائية لاتدرك بالعقل ، تقوم ، على طريقة بودلير ، على التراسل بين الحواس ، وتبدو كأنها نغم محيِّر فى نسيج الصورة الممتدة .

باختصار ، إن فعالية الانسجام الإبداعية تصل ، مع هذا البيت ، إلى سمتها ، فينجم عن ذلك ما يبعثه فى المتلقى من إغواء شديد .

الهوامش :

(١) ديوان ، رقم ٣٨٤ ، ٣٠٨/٤ - ٣٠٩ ، رَوِى (بِ) ، خفيف ، ١١ بيتا .

(٢) يشتمل البيتان على أعلام مشاهير فى الفروسية والبطولة ، والكُلاب يراد به يوم الكلاب الأول وكانت فيه الغلبة لتغلب على بكر . والنص فى هجاء محمد ابن يزيد ، وهو شاعر و محسن مكثر ، كما يقول ابن المعتز ، من ولد مسلمة ابن عبد الملك ، معاصر لأبى تمام .

(٣) الجرس débit : كمية من المقاطع فى وحدة إيقاعية ، والوحدة الجرسية هى المقطع الصوتى .

(٤) الوحدة الإيقاعية هى مجموع المقاطع الصوتية التى تجمع كلمات متعددة فى إذاعة صوتية واحدة .

(٥) انظر : Morier, H.. Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique p. 1. 88, éd. Presses Univrsitaires de France, Paris, 1975.

(٦) صوائت ق : صوائت قصيرة ؛ صوائت ط : صوائت طويلة ؛ وقف ق : وقف قصير ؛ وقف ط : وقف طويل .

(٧) rime léonine : قافية غنية جدا ، فيها مقطعان صوتيان متشابهان ، أو ثلاثة مقاطع متشابهة .

(٨) انتساب العذارى إلى حياة مدنية متحضرة ووصفهن بالحرائر ، يوحى بها البيت الرابع ، حيث تحدث الشاعر عن طريق التصوير عن تضوع العطر منهن ، وعن سفورهن بعد السبى . وهذا يعنى أنهن كن يضعن الخمار على وجوههن قبل السبى ، وهذا من صفات الحرائر فى المجتمع العباسى . ولا ننسى إلى هذا أن أبا تمام قد وصف شعره فى بعض المواطن بأنه حر .

(٩) انظر : ديوان ، رقم ٣ ، ٧٨/١ ، روى بِ ، بسيط .

(١٠) انظر : ديوان ، رقم ٩ ، ٣٥٠/٢ ، روى حِهْ ، منسرح .

(١١) لنذكر أن الشعر ، على حسب رأى أبى تمام ، فرج . راجع ما قبل من قبل .

(١٢) شىء غريب ، هذه الصورة الممتدة توحد بين معنيى الإشارة : سرقة Plagiat بيع عبد مسروق تأخذه الكلمة فى التشريع الرومانى ، والسرقة الأدبية التى تقلص إليها معناها . وعليه ، ولادة هذه الصورة أتنجم عن مجرد توارد خواطر أوعن ثقافة أجنبية عكف عليها الشاعر ؟ الكلمة الحاسمة فى هذا السبيل تتوقف على نحو مقارن لسنا مهيئين فى الوقت الراهن للقيام به .

ظواهر تعبيرية في شعر الحداثة

محمد عبد المطلب

(١) لقد ظهرت اتجاهات متعددة فى فضاء النقد الأدبى تحاول أن تتعامل مع النصوص من منطلقات تتقارب أحياناً ، وتتباعد أحياناً أخرى ؛ لكن من بين هذه الاتجاهات يتجلى منهج أسلوبى يجعل همه النص الأدبى وحده ، دون أن يوزع جهده فى مناح جانبية تتصل بالنص حينا ، وتبتعد عنه أحياناً .

والنظر إلى هذا الاتجاه الجديد يقودنا بالضرورة إلى النظر فى طبيعة النص العربى ، وكيفية تحاوره معه . ذلك بأنه من الظلم فرض منهج نقدى يستمد قيمة من نصوص لها خواصها الفنية التى قد تختلف عن طبيعة النص العربى ؛ إذ إن الذى لا شك فيه أن كل لغة تكاد تكون حلقة مغلقة على ذاتها ، تستمد من المتعاملين بها خواصها ، كما تمدهم أحياناً بما يوجه حركتهم اللغوية . ومن ثم لابد أن يكون بين المنهج النقدى والعمل المنقود نوع من التوافق والتقبل ؛ لأن إعمال المنهج الغريب عن البيئة العربية قد يؤدى أحيانا إلى أحكام ظالمة ، ومن ثم يكون التوجه الأدبى بفعل هذه الأحكام فى غير طريقه الطبيعى .

وبرغم إقرارنا بشرعية قيام المناهج النقدية بمختلف انطلاقاتها ، نجد أنه من الضرورى تأسيس ما نختاره منها على قوائم تمتد جذورها فى ثقافتنا عموماً ، وفى الأرض النقدية خصوصاً .

○ ○ ○

يقول أبو حيان التوحيدى « إن الكلام على الكلام صعب . . . لأن الكلام على الأمور المعتمد فيها على صور الأمور وشكولها التى تنقسم بين المعقول وبين ما يكون بالحس ممكن ، وفضاء هذا متسع ، والمجال فيه مختلف ، فأما الكلام على الكلام فإنه يدور على نفسه ، ويتلبس بعضه ببعض »[1] .

عندما نعود إلى نص أبى حيان نستنطقه ، نجد أمامنا مقولة نقدية من الطراز الأول ؛ إذ من خلالها نكون فى دراسة العمل الأدبى بإزاء رؤيتين :

الأولى : رؤية المبدع لعالمه .

الثانية : رؤية الدارس للغة الأديب عن عالمه .

ففى الرؤية الأولى ينفسح المجال أمام المبدع فى القول ، نظراً لأنه يعرض لعالمه من خلال معقولاته أحياناً ، ومن خلال محسوساته أحياناً أخرى ؛ ومن هنا رأى أبو حيان أن فضاء القول يكون متسعا فيه .

أما فى الرؤية الثانية ، فإن الفضاء يضيق ؛ لأنها تسقط من حسابها مرجعية الأديب ، أى مفردات عالمه ، وتجاوزها إلى ما قيل عنها . ومن ثم يصبح الكلام دائراً حول نفسه ؛ وهذا موضع تصعب الحركة فيه ؛ لأن الحدس يكون معتمد الدراسة الأول للوصول إلى الحقيقة الفنية .

وعلى هذا يكون التحرك النقدى وراء النتاج الفنى عموماً ، والشعرى خصوصاً ، منوطا بثلاثة توجهات :

* التوجه الأول :

أن هناك عالماً واقعاً يعايشه المبدع ، ويستمد منه صور مفرداته ، ويحيلها من واقعها الخارجى إلى كائن داخلى يتفاعل معه وبه .

* التوجه الثانى :

أن هناك عالماً داخلياً للذات المبدعة ، وهذا العالم يستمد مكوناته من عناصر مختلفة ، بعضها يعود إلى البيئة وأعرافها ، وبعضها يعود

إلى المكونات الثقافية ، وبعضها يعود إلى ظروف النشأة والتربية ؛ أى أن هذا الداخل مخزون يتسع زماناً ومكاناً لامتداد عمر المبدع ، كما يتسع لحركته المباشرة ، أو غير المباشرة .

وداخل هذا المخزون يتم إضافة الرؤ ى الجديدة ، وضمها إليه ، لكنه ضم لا يتم على معنى التكدس والتراكم ، بل على معنى التداخل والتفاعل ؛ أى أن كل الرؤ ى سوف تتشكل داخلياً على صورة ذلك المخزون ، فتتأثر به ، وتؤثر فيه ، وينتهى الأمر إلى تكوّن داخل مخالف إلى حد كبير لما هو كائن فى الواقع الخارجى .

* التوجه الثالث :

عودة هذه الرؤ ى إلى الخارج مرة أخرى فى تشكيلها الجديد ، بعد أن صارت منتمية إلى الداخل لا إلى الخارج .

ولا يمكن الإمساك بهذا التشكيل الجديد إلا بعد تحوله إلى صياغة ، من خلال المادة الصوتية ، أو الكتابية ، فهى مجرد رموز وإشارات لها مرجعها الداخلى الخفى ، وفك مغاليقها يحتاج إلى فصلها عن هذا المرجع ، الذى يعد فى الوقت نفسه فصلاً لها عن العالم الخارجى ؛ إذ إن صورها التعبيرية تمثل عالماً له استقلاله ، وله وجوده المنحصر فى ذاته ، ومن هنا قال أبو حيان : (إنه كلام يتلبس بعضه ببعض) .

والحق أن موقف الناقد أمام كل ذلك يمثل نقطة الصفر ؛ بمعنى أنه يتفادى التعرض للتوجه الأول أو الثانى ، وإنما يبدأ منطقة تحركه بدءاً محايداً ، أى من الصياغة فى شكلها الأخير .

والأمر فى ذلك يساير منطق الإدراك ؛ إذ إن العالم الخارجى الذى عاينه المبدع وانطلق منه فى عملية التكوين الأولى ، لم يعاينه الناقد على الوجه الذى عاينه المبدع ؛ أى أن هناك تغايرا حتميا تبعاً لاختلاف الرؤ ى ، وتغاير زواياها . وينضاف إلى ذلك اختلاف الزمان والمكان اللذين يمثلان عائقاً صلباً بين توحد الرؤ يتين ، ومن ثم يصبح كلام الناقد عن العالم أمراً خاصاً به وحده ، ومحاولة الربط بينه وبين رؤ ية المبدع تكون خبطاً فى ظلمة ، تعتمد على التخمين أحيانا ، وتحميل الرؤ ى ما لا تحتمله أحياناً أخرى .

وكذلك الأمر بالنسبة للعالم الداخلى ، بل إنه بالنسبة إلى الناقد أكثر صعوبة ، وأشد إظلاماً ؛ فعملية التفاعل الداخلى بين مرئيات المبدع ومخزونه الخفى فى غاية التعقيد ، ومن الصعب إدراك طبيعتها ومفرداتها إلا على سبيل الظن ، أو الاحتمال ، الذى قد يصيب مرة ، ويخطىء مرات .

لم يبق أمام الناقد إذن إلا التوجه الأخير الذى تجسده الصياغة اللغوية ؛ ومن حدودها يمكن أن يبدأ حركته الحقيقية لإدراك الحقائق التعبيرية والفنية فى الإنتاج الأدبى عموماً .

حتى مفردات الصياغة لا يمكن أن تفى بالمهمة النقدية ؛ لأن مرجعيتها الوضعية تقف عائقا أمام إدراك الخلق اللغوى بتشكيلاته المتميزة . ومن ثم يكون التوجه الأصيل منوطاً بالعلاقات الكائنة بين المفردات والمركبات ، وعن هذا التوجه يمكن الكشف عن النظام الذى يسيطر عليها ، ويرصد خطوطه التى تمتد طولاً وعرضاً ، على حد قول عبد القاهر الجرجانى[٢] .

ولا شك أن النظرة النقدية على هذا النحو سوف تقود حتماً إلى عالم الداخل والخارج على صعيد واحد ؛ لأنها تستند إلى حقائق مادية مسموعة أو مقروءة ، وباستنطاقها تتم حلقة الاتصال بين الداخل والخارج من ناحية ، وبين المبدع والمتلقى من ناحية أخرى .

(٢)

فالثابت إذن أن العمل الأدبى فى عمومه يحتاج إلى نظرة لغوية ـ قبل أى شىء آخر ـ لفهم حقيقة بنيته ؛ وهذا الفهم يحتاج فوق ذلك إلى حدس يكتشف جوانب العلاقات على مستوى الجزئيات أو الكليات ، فى جوانبها النحوية أو البلاغية ، كما أنه لابد من مراعاة عمليتين أساسيتين ، هما : الاختيار والتوزيع ؛ فما لا شك فيه أن كل عمل لغوى يقع تحت طائلتهما ، لكن تتبع أنماط الأداء الفنى ، وبخاصة فى الشعر ، يتضح معها أن صورة هاتين العمليتين تختلف بعض الاختلاف فى الأداء الشعرى القديم عنها فى شعر الحداثة ، وليس الاختلاف كائنا فى العمليتين ذاتها ، وإنما هو كائن فى طبيعتهما من حيث الاتساع أو الضيق ؛ ففى شعرنا القديم كان الشاعر محكوماً فى اختياراته بإطار ضيق من المفردات ، وإطار يماثله من المدلولات ؛ ومن ثم كان يسهل عليه نسبياً إيقاع اختياره على مفردات بعينها تؤدى المهمة الدلالية التى تهدف إلى الوصول إليها . أضف إلى ذلك أن ضغوط المعجم هنا كانت ذات تأثير بالغ ، حتى إن التحرك بعيداً عنها كان محاطاً بسياج ليس من السهل اختراقه ، وإلا كانت تهمة المعاظلة تنتظر المبدع ، وتقاومه ، وترده فى معظم الأحوال إلى الطريق السائغ المألوف .

وبمقارنة ذلك بما يحدث فى شعر الحداثة ، نلحظ اتساع مجال الاختيار باتساع الدوال التى تتوافق مع تعدد مفردات الواقع المعاصر فى جوانبه الاجتماعية ، والسياسية ، وفى جوانبه الروحية والمادية ، بل فى جوانبه الشعورية والعاطفية . وعلى هذا يكون الاختيار متسع المسافة ، بعيد العمق ؛ فلو فرضنا وجود خط رأسى لمجموعة مفردات يجمعها تكوين دلالى واحد ، فإن هذا الخط يأخذ امتداداً أكبر فى شعر الحداثة ، بل إنه يتحول إلى مجموعة خطوط متقاطعة ومتشابكة ، بحيث يقل فيها الضغط المعجمى ، ويزداد ضغط الحاجة لمواجهة التغيرات التى تكاد تشمل مفردات الوجود كله .

وقد يتصور البعض أن هذا الامتداد والاتساع يضفى على عملية الاختيار نوعاً من السهولة ، تبعاً لاتساع حركة العقل ، وانفساح مجال الاختيار أمامها . لكن المعاناة الفنية تؤكد أن الأمر على خلاف ذلك تماماً ؛ إذ إن هذا الاتساع يحتاج إلى عمليات ذهنية أكثر تركيزاً ، وأكثر إلماماً ؛ وليس من يبحث عن قطعة نقود معينة وسط عشر قطع ، كمن يبحث عنها وسط آلاف القطع . إن كلا منها سوف يصل إلى مطلوبه ، ولكن شتان بين جهد وجهد .

ويزداد الأمر صعوبة إذا أدركنا أن رؤ ية الشاعر لعالمه تعمل فى خفاء على نقل مفرداته اللغوية من جدول إلى آخر ، أو من خط إلى آخر ؛ فدال (العدالة) ـ برغم الاتفاق على جوهره ـ يتمايز مدلوله تبعا لخلفية التعامل به ، فكرياً وثقافياً . وبالنظر إلى ذلك يمكن أن يتحرك الدال من خط إلى خط آخر يتوافق معه أحياناً ، وقد يتناقض معه حينا .

وهذا يختلف ــ بلا شك ــ عن تعامل الإبداع الشعرى القديم مع الدوال نفسها ، إذ إن حدودها كانت واضحة بالنظر إلى مرجعيتها المعجمية . ومن ثم لم يكن هناك تمايز واضح فى التعامل مع الدوال من شاعر إلى آخر إلا فى النادر أو القليل . وهذا التمايز محكوم فى الغالب بعملية التوزيع ، أو بالسياق ، لا بالاختيار فى حد ذاته . ومن ثم يكون الكشف عن الدلالة فى شعر القدماء أقرب منه فى شعر الحداثة ، لا لصعوبة أو سهولة ، وإنما اتساع عملية الاختيار أو ضيقها هو الذى يتيح للدارس أن يقع قريباً من الدلالة فى الشعر القديم ، ثم أن يقع قريباً منها ، أو بعيداً عنها فى شعر الحداثة .

كما أن مهمة الدارس أو المحلل تكون أكثر سهولة فى الشعر القديم عنها فى شعر الحداثة ، نتيجة لأن التمرس بالمعجم الشعرى عند القدماء يأخذ طبيعة شمولية ؛ على معنى أن الدارس يظل يتتبع الناتج الإبداعى حتى يتكون لديه إلمام كلى بمعجمه ، فى حين أنه فى شعر الحداثة يكاد ينغلق كل مبدع على معجم خاص به ؛ ومن ثم يحتاج الدارس إلى الإلمام بهذه المعاجم منفردة ، ثم يحتاج إلى النظر إليها كلياً فى مرحلة تالية ، حتى يتحقق له التصور الشمولى لحركة الإبداع .

ومع ربط الاختيار بالتوزيع ، تزداد العملية الشعرية الحداثية تعقيداً ، من حيث أصبح التوزيع منوطاً بعلاقات نحوية محفوظة ، وعلاقات أخرى يخلقها الشاعر خلقاً . حقاً إن هذا الخلق قد تعامل معه الشعراء القدامى ، لكنه لم يكن بمثل هذا الاتساع والتعقيد ، ولم يكن بمثل هذه الكثرة والاطراد .

ويجب أن نأخذ فى الحسبان أن الخلق ليس من عدم ، وإنما هو خلق له ركائزه التى تضعه فى إطار السلامة ، لكنها تضيفه إلى ما أسماه القدماء : الاتساع فى الكلام ؛ فالفاعل النحوى ، يظل على بابه قديماً أو حديثاً ، لكن التتبع التحليلى لشعر الحداثة قد يكشف أحياناً عن تحول هذا الفاعل فى البنية التحتية إلى مفعول دلالى . وقس على ذلك كثيراً من القوالب النحوية التى تحرك فيها الحداثيون حركة جدلية بين السطح والعمق ، فيوفقون بينها أحيانا ، ويخالفون بينها أحياناً أخرى ، دون أن يجاوزوا حدود السلامة ؛ فمسألة الصواب والخطأ بعيدة تماماً عن التسامح فى القديم أو الجديد .

وعندما ننظر إلى نموذج من شعر أمل دنقل يقول فيه :

تأكلنى دوائر الغبار

أدور فى طاحونة الصمت ، أذوب فى مكانى المختار[٣] .

نلحظ أن الذات تتحول على المستوى الوظيفى بما يجعل العلاقات النحوية نفسها غير ثابتة داخل الجملة الشعرية المحدودة .

فالذات ــ فى السطر الأول ــ تقع مفعولاً لفاعل غير مؤثر حدثياً (دوائر الغبار) ، ثم تتحول ــ فى السطر الثانى ــ إلى فاعل (أدور) ، الذى يؤثر فى منطقة خارج إطار الدلالة (طاحونة الصمت) ، ثم يأتى تحول ثالث تصبح فيه الذات فى منطقة متداخلة بين الفاعلية والمفعولية (أذوب) ؛ فالفاعل هو المفعول فى آن واحد ، وفاعليته تأتى بحكم الوظيفة ، فى حين تأتى مفعوليته بحكم الناتج الدلالى .

وعلى هذا النحو المركز يتم إنتاج الدلالة فى شعر الحداثة من خلال الاختيار أولاً ، ثم التوزيع ثانياً ، لا على النحو الذى أنتج الدلالة فى الشعر القديم .

(٣)

والنظر فى عملية الاختيار يقود بالضرورة إلى كيفية تفجر الدلالة من المفردات نفسها . ذلك بأن نشأة اللغة فى الأصل جاءت لتحقق هدف الإنسان فى تعامله مع غيره من البشر ؛ ومن ثم تم التواضع على مفردات تشير إلى مدلولات محددة فى عالم الواقع ؛ أى أن اللغة أساساً تتصل بعالم المحسوسات . ومع نمو الحياة وتطورها ، أصبحت اللغة ذات جانبين متميزين :

أحدهما : أن تستعمل اللغة لتشير إلى ما هو خارج عن الذات ؛ فعندما أقول : شجرة ــ رجل ، فأنا بذلك أشير إلى مفردات خارجية .

الآخر : أن تستعمل اللغة للإشارة إلى أمور داخل الذات ؛ فعندما أقول : أنا مبتهج ، لا أشير إلى شىء خارجى ، وإنما تتصل مفرداتى بأمور تلتحم بذاتى التحاماً أحس به ، لكنى لا أراه .

وغالباً ما تنتج اللغة الأولى قضايا الحياة فى عمومها ، بعلومها ومعارفها ، وبتعاملها اليومى ، وغالباً ما تنتج الثانية ما نسميه أدباً ، أو فناً جميلاً .

والمتتبع للنسق اللغوى فى شعرنا القديم يلحظ ــ غالبا ــ أن تعامل شعرائه مع اللغة كان يميل إلى ربطها بالمحسوس من مفردات العالم ، فالعملية التصويرية الشعرية كانت فاعلة فى المفردات بنقلها من المستوى المادى إلى المعنوى ، أو بإبقائها فى نطاق ماديتها المباشرة .

والملاحظ فى شعر الحداثة أن طبيعة الاختيار كانت تعمل ــ فى الباطن ــ على نقل اللغة من المحسوس إلى المجرد . حتى فى تلك التعابير التى يتبدى منها ميل إلى التصوير ، يظل الناتج التجريدى هو نهاية ما تصل إليه ، على معنى أنها تتخلص ــ كلما تقدمت فى التكوين ــ من الهوامش والتفصيلات لتصل إلى النهاية التجريدية . وعلى هذا تتحول الإشارات المفردة والمركبة تحولاً يخلصها من ارتباطها المادى ، لتعلو إلى أفق رحيب يسكن العمق الذهنى والنفسى .

وإذا كانت اللغة العادية لغة تصويرية ، فإن التجريد يعد ارتفاعا فوق مستوى اللغة المألوفة ، وذلك بالتخلص من الارتباطات التى تشد اللغة إلى مرجعها الواقعى ؛ فالشاعر الحداثى لا يهمه كثيراً أن تعكس رؤيته مفردات عالمه التى يحصلها بخبراته الحسية ، بكل تفصيلاتها الأصلية والهامشية ، لأن طبيعة التفصيلات التغير أحيانا ، والتلاشى أحيانا أخرى ، ومن ثم تخلص الدوال للجوهر الثابت وتتعامل معه شعريا . وكل ذلك ينبىء عن تحول خطير فى حركة الشعر الحداثى ، يتمثل فى أن المبدع فيه يوجه طاقته العقلية أكثر من طاقته العاطفية لإنتاج المعنى الشعرى .

ومقولة كمقولة : إن الشاعر يفكر بقلبه ، ويشعر بعقله ، يصيبها كثير من الاهتزاز ؛ إذ يتلاشى الأثر العاطفى ، أو يضعف ، ويصبح دوره مقصوراً على عملية نقل المفردات من مستواها الواقعى ، إلى المستوى الخيالى ، أى إكسابها طبيعتها الشعرية ؛ أما إنتاج الدلالة ، فيظل دور العقل فى غالبه .

ولا شك أن التعامل التجريدى يعود باللغة مرة أخرى إلى أصولها الوضعية . ذلك بأن المواضعة كانت عملية استعاضة بالمفردات عن

استحضار الأشياء مادياً أمام العين . وعلى هذا يكون شعراء الحداثة قد ارتدوا باللغة إلى طفولتها ، ليلخصوا بها رؤاهم الخاصة والعامة .

وربما كان ذلك وراء بروز دور الشكل وأهميته فى البناء الشعرى . والمقصود بالشكل هنا هو الانتقال بالصياغة من المستوى العادى المألوف ، إلى المستوى الفنى ، ومن ثم تسقط منه هوامشه وتفصيلاته ، وما بقى منها يتحول إلى وسيلة لا غاية ، أى أنها تعمل فى إطار التجريد ، بحيث تقود الصياغة تدريجاً إلى الجوهرى والأصيل .

ويجب أن نأخذ فى الحسبان دائماً أن عالم العقل مهما بلغ تجريده لابد أن يتصل بعالم الأشياء ؛ فهى مصدره الأول ، وإهمالها إهمالاً مطلقاً يقود اللغة إلى التعامل مع غيبيات ذهنية ، تقود بالضرورة إلى السقوط فى هوة الإلغاز والإبهام البعيد عن الحقيقة الفنية .

وهذه الحقيقة هى التى تمثل وقفة شاعر الحداثة حين يريد بفنه أن يشير إلى عالمه فى ظاهره أو باطنه . وهو فى هذه الإشارة يحيل العالم إلى لغة تسمح للمتلقى بفك مغاليقها ، وإعادتها مرة أخرى إلى منبعها الأول ، وكأنه يقوم بعملية إبداع موازية للعملية الأولى .

ويمكن أن نعاين هذا الموقف الشعرى للغة عند عبد الوهاب البياتى فى (الرحيل إلى مدن العشق) حيث يقول :

رحلت عين الشمس
رحلت مولاى
رحل البحر الأبيض
رحلت بيروت
رحل الشارع والمقهى[٤]

واللغة هنا تشير إلى واقع محدد بكل تفصيلاته ، وكل هوامشه ، لكنها تحركت منه حاذفة ما يعوق وصولها إلى جوهر الموقف ، ومن ثم تحولت (بيروت) من واقعها المادى إلى كائن مجرد ، قد تختلف خواص مفرداته وتتمايز ، لكنها تصب فى إطار نهائى قد لا يكون به من خصائص مفرداته إلا أقل القليل ، لكنه مع هذه القلة يقدم إطاراً تعبيرياً يستطيع متلقيه أن يمسك بالحقيقة الجوهرية فيه ليقول : هذه هى (بيروت) .

وتتمثل بدايات التحول التجريدى مع الشكل الرأسى للتكرار ، الذى صنع موقفاً أساسياً بالنسبة لبيروت ؛ فهى من حيث واقعها المادى تتكاثر فيها الخطوط والعلامات ، وتتعدد فيها مظاهر الحياة ، وعلى الجملة تحتوى على تفصيلات وتفريعات لا حد لها ، وإسقاط كل ذلك هو الذى يسمح للرحلة أن تتم ، سواء أكانت إلى عالم السماء ، أم كانت إلى عالم الأرض ؛ إذ المهم فى ذلك أن الذات تشعر بوقع المأساة ، فى وحدتها وسط فراغ لا نهائى ، لأنها وحدها التى لم تستطع الرحيل .

وتزداد طبيعة التجريد تجليا مع تصور خط الرحلة ، إذ هو خط معكوس ، يكاد يقلب حقائق الوجود ، بل هو يقلبها حقاً ؛ فرحلة الذات تحولت إلى ثبات ، وثبات الموضوع تحول إلى رحيل ، ومن ثم انبعثت الحقيقة الجوهرية الكائنة فى الموقف الشعرى برمته ، وهى أن الرحلة رحلة نفسية داخل الذات ، ومن ثم فقدت كل علائقها المنطقية ، إذ ثبت لها العجز عن إدراك هذه المأساة التى تعيشها بيروت .

(٤)

ويكاد يكون التعبير بالمفارقة أكثر الأبنية انتشاراً فى شعر الحداثة . ذلك بأن الشعر القديم فى مجمله كانت له نظرة وحيدة البعد فى هذه الناحية ، بمعنى إدراك جانب واحد من وجهى العملة ؛ وذلك ناتج من اختفاء أحد الجانبين عند النظر إلى الجانب الآخر . وعلى هذا جاء التعبير بالمفارقة فى الشعر القديم مرتكزاً على ساق واحدة ؛ أى أن الشاعر يرصد وجها معيناً ، ثم يعود مرة أخرى ليرصد الوجه الآخر ، فى حين يستطيع الشاعر الحداثى بإمكاناته التعبيرية أن يعاين الوجهين على صعيد واحد . ومن هنا كانت المفارقة عنده عملية متكاملة ، بحيث يتم إنتاج الدلالة لوجه واحد ، ساعة إنتاجها للآخر .

إن المبدع عادة ما يضع نفسه فى رؤيته لمفردات عالمه فى منطقة وسطى ، وعلى هذا النحو يتمكن من الرؤية المزدوجة ، فما إن يقع الإدراك على وجه معين حتى ينجذب إلى الجانب الآخر ، بل ربما كان الجذب النابع من المركز موجها للرؤية إلى عدة جهات فى آن واحد . ومن هنا تصبح الرؤية ذات طبيعة شمولية ، تدرك التفصيلات إدراكاً مجملاً داخل الإطار الكلى ؛ فهى لا تغيب ، وإنما تذوب داخل الكل . ومن هنا تستطيع الرؤية الشعرية إدراك عالمها بأقل جهد ممكن .

إن المفارقة ظاهرة أساسية فى الطبيعة الإنسانية، بل فى الطبيعة غير الإنسانية . وتكاد تكون سلسلة التقابلات هى أبرز السلاسل التى تنتظم الحياة ؛ فلا كبر إلا وله صغر ، ولا أول إلا وله آخر ، ولا حياة إلا ومعها الموت .

والإدراك الفطرى عند المبدع هو الذى يقوده إلى ربط هذه الإدراكات بعالمه الشعرى ، ثم يقوده بالضرورة إلى لغة تحتويها ، ليحقق التوافق بين الصياغة والعالم ، دون أن يفقد فى هذه العملية ذاتيته التى قد تمايز بين عناصر المفارقة ، فتزيد فى هذه ، وتنقص فى تلك ، دون أن تخل بالمبدأ الأساسى الذى تتحرك فى ضوئه .

والرؤية القديمة القائمة على المفارقة تكاد تسيطر على النغمة الشعرية سيطرة كاملة ، لكنها — كما قلنا — تنبع من الانفصال الذى يضع أحد الطرفين فى جانب ، ويضع الطرف الآخر فى جانب آخر .

ولننظر إلى قول المتنبى :

أغالب فيك الشوق والشوق أغلب
وأعجب من ذا الهجر والوصل أعجب
أما تغلط الأيام فىّ بأن أرى
بغيضا تناءى أو حبيبا تقرب
ولله سيرى ما أقل تَئِيَّةً
عشية شرقى الحدالى وغرب
عشية أحفى الناس بى من جفوته
وأهدى الطريقين التى أتجنب[٥]

والأبيات تعتمد المفارقة لغة أساسية لإنتاج الدلالة ، لكنها المفارقة الانفصالية ــ إن صح التعبير ــ حيث تواجه الذات مشاعرها الداخلية المتوترة فى البيت الأول ، فيأتى فعل (المغالبة) فى أنفة ، وينتهى الأمر بتحوله من صيغة (الفعل) فى البداية ، إلى صيغة (الاسم) فى النهاية ، إعلانا لانتهاء مرحلة التوتر بانتقالها من التحرك إلى الثبات ، وانتصار الموضوع على الذات .

ومع الشطرة الثانية ، تبدأ مرحلة توتر خارجى ، تتوازى مع مرحلة الشطرة الأولى ، لكنها تفارقها من حيث اتصالها بالرصد الخارجى بين (الهجر والوصل) ، لتنتصر فى العجب (للوصل) ، الذى تزداد حدته وصعوبته حتى تجاوز الهجر .

ثم يأتى البيت الثانى ليجمع ــ فى المفارقة ــ بين التوتر الداخلى والخارجى على صعيد واحد ؛ فمن الداخل يأتى التقابل بين (البغض والحب) ، ومن الخارج يأتى التقابل بين (النأى والقرب) ، وهذه المفارقة تقع تحت طائلة الأمانى ، أى أنها تفرز تقابلا مضادا على المستوى الباطنى ، حيث يصير الواقع الذى تواجهه الذات هو : (تقريب البغيض ، وإبعاد الحبيب) .

ويستمر البيت الثالث فى لغة المفارقة التى تفجر من الذات كل مشاعر العجب فيما تواجهه ، أو فيما تتوجه إليه ؛ ومن ثم يكون الجمع بين (الصبر والتوقف) ، مع ملاحظة أن التوقف (ثنية) يقع تحت سيطرة (أقل) ، ليكون فى مفارقته قريباً من مقابله وهو (الصبر) ، وكلا الأمرين يقع تحت سيطرة التعجب (لله) ، ليكون الناتج متصلاً بما سبقه من نواتج فى البيتين السابقين ، وتتمثل فى انطلاق كل انفعالات الذات فى مواجهة المفارقة الحياتية التى تتصادم مع كل رغباتها .

ويأتى البيت الرابع ليكمل حلقة المفارقة فى عقد العلاقة بين (الحفاوة والجفوة) ، ثم ارتباطها بالذات ارتباطاً مغلوطاً يحتاج إلى تعديل ، لتستقيم للذات خطوات حركتها الاختيارية تجاه من تحب لا من تكره .

لكن الملاحظ فى بناء الأسلوب أن المفارقة ظلت قائمة على الانفصال فى كل خطوة تعبيرية ، على معنى أن يظل (الهجر) فى جانب من الرؤية ، ثم يأتى (الوصل) فى الجانب الآخر منها . وهكذا الأمر فى الأسطر الأربعة ، التى تمثل حركة دلالية متكاملة ، تحتوى فى داخلها على خطوات تعبيرية تنتمى مفرداتها إلى حقل دلالى واحد ، هو حقل (الحيرة) التى تسيطر على الذات فى انغماسها فى مفارقات الواقع .

وهذه الحيرة تتعامل مع المواقف المتقابلة منفردة ؛ فكل طرف تعاينه فى جانبه المخصص له ، ثم تلتفت لتعاين الطرف الآخر ؛ فـ (البغض) يأتى مع البعد ، و (الحب) يأتى مع القرب ، ويتأكد الفاصل بين الطرفين بزرع الأداة (أو) التى تنفى الاجتماع والافتراق فى لحظة واحدة .

ويستمر هذا النمط فى الربط بين الصبر والتوقف ، وبين الحفاوة والجفاء ، وفى كل ذلك يكاد يكون كل طرف كياناً تعبيرياً قائماً بنفسه ، حيث تختلف الذوات التى تمثله ؛ (فالبغض) ــ مثلا ــ ينتمى إلى موصوف غير الموصوف الذى ينتمى إليه (الحب) ، و (الحفاوة) تنتمى إلى موصوف غير الموصوف الذى ينتمى إليه (الجفاء) ؛ أى أن وجهى العملة يتمايزان على امتداد الصياغة .

والنظر إلى بناء الأسلوب فى شعر الحداثة ينبىء عن تمايز فى بناء لغة المفارقة ، من حيث يتم التلاحم بين الطرفين ، ومن حيث تتم الرؤية للجانبين من زاوية واحدة ، على معنى أن كل جانب يتميز بشفافية تكشف عن الجانب الآخر بوضوح .

يقول عز الدين إسماعيل فى (إبجرامات) :

« اللون الصريح »

استعرضت الألوان لكى أنسج لى ثوباً يسترنى
فتنازعنى الأحمر والأخضر والأبيض والأسود
كل يستعرض أبهته
لكنى آثرت أخيراً لون جنونى
أن أستر عريى فى عريى .

« خلاف »

ــ لا
ــ نعــم
ــ لا
ــ نعــم
(واحد منهما قاتل أو قتيل)[٦] .

والأسطر مشبعة بالمفارقة التى جاءت الصياغة لتشير إليها فى وضوح أحيانا ، وفى خفاء أحيانا أخرى .

فى السطر الأول تبرز الذات فى دور مزدوج ، إذ كانت هى الذات والموضوع على صعيد واحد ، حيث ينبع التوتر من موقف الذات فى استعراض ما حولها ، ثم اختيار ما يليق بها . وهنا يأتى الموضوع من خلال المفارقة بين اللحظة الآنية التى تنبىء عنها الصياغة دون أن تصرح بها ، وهى حالة (العراء) ، لكى تتوازى مع حالة (الستر) . لكن الملاحظ ، أن الحالة الثانية بشفافيتها تكاد تكشف الحالة الأولى ، أى أن الذات فى عالمها تعيش المفارقة فى لحظة واحدة .

وفى السطر الثانى تزداد الذات إغراقا فى توترها باتساع دائرة الاختيار ، حيث تتعدد أوجه المفارقة لتصير أربعة ألوان تتبدى فى موقف واحد ، كل منها يحاول إزالة التوتر بإزالة أسبابه ، أى (ستر الذات) .

ويكمل السطر الثالث دور الألوان فى إزالة التوتر بإبراز مميزات كل لون .

ويمثل السطر الرابع ارتداد الذات إلى الداخل فى حركة سريعة رافضة لمجىء الحل من الخارج ، برغم المغريات الاستعراضية ؛ إذ يصبح للذات لونها الخاص ، الذى يتنافى مع غيره من الألوان الخارجية ، وهو لون (الجنون) ؛ أى أن المفارقة هنا تنبع من التلازم بين الخارج والداخل فى رؤية الواقع .

أما السطر الخامس فهو قمة التلاحم بين وجهي العملة ، حيث يتحول (الستر والعرى) إلى كيان واحد ليس بينهما انفصال ، بل يمكن رؤية أحدهما حيث نظرنا إلى الآخر ، ونكاد نلمس كل واحد منهما إذا لمسنا الآخر . وهذا التوحد فى المفارقة يعلن صراحة عن أن إزالة التوتر يكون بالانغماس فى التناقض ، وكسر القاعدة المنطقية التى تقول : إن النقيضين لا يجتمعان معا ؛ فالذات برغم طاقة الاختيار التى تمتلكها ، اتجهت طواعية إلى حل غير مطروح على مستوى الواقع ، وإنما جاء طرحه من رؤية خاصة لواقع خاص يمكن أن تعايشه الذات .

والإبجرامة الثانية تبدو ككتلة تعبيرية واحدة ذات خطين متقابلين : النفى والإثبات . وبرغم تعدد الأصوات داخل النص ، نجد أن الملفوظ يئول إلى وحدة تجمع بين صوتين فى صوت واحد ، فالنفى هو الإثبات ، والإثبات هو النفى ، ومن ثم ينتفى التقابل والمفارقة فى المستوى الباطنى ، وإن ظل لهما وجودهما فى البنية السطحية . ومن ثم كان السطر الأخير بمثابة بيان تفسيرى للحقيقة السابقة عليه ، فكل من طرفى المفارقة صالح لأن يحل محل صاحبه بالأصالة لا بالإنابة .

فالمفارقة عند عز الدين إسماعيل تعتمد التوحد ، فى حين أنها عند المتنبى ــ كما رأينا ــ تعتمد الانفصال ، ووسيلة المفارقة عند كل منهما لغة تفرز دلالة تسمح بهذا التصور ، بل تؤكده(٧) .

وليس معنى هذا أن طبيعة المفارقة ــ على النحو الذى تعرضنا له ــ صفة تغطى مساحة الشعر القديم كله فى جانبه الانفصالى ، كما تغطى مساحة شعر الحداثة كله فى جانب التوحد ، بل قد يكون هناك أو هنا ظواهر تعبيرية تنبىء عن غير ذلك ، لكن التأمل الكلى لابد أن يقودنا إلى هذا التصور بالنسبة للغة المفارقة فى شعر الحداثة .

(٥)

ولا شك أن اللغة فى شعر الحداثة تقوم على عملية توازٍ بين الدال والمدلول ، على معنى أن الشاعر ينظر إلى المفردات بما هى رموز لمدلولات ، لكنها لا تقع تحت طائلة الجبرية ، بل يتدخل شاعر الحداثة بإمكاناته الفنية فى خلخلة العلاقة القائمة بين الدوال والمدلولات ، مع الإبقاء على الطبيعة الرمزية التى تتيح للمبدع تجاوز السطح الدلالى ، وإعمال التأويل فى كل ما يقع فى إطار رؤيته . وعلى هذا تكون معاودة قراءة هذا الشعر بمثابةعملية استنطاق للصياغة للوصول من سطحها الدلالى إلى حقيقتها المستورة . وفى هذا المجال يتداعى ــ فى عملية القراءة ــ كثير من المخلفات الثقافية والأسطورية التى تستدعيها التجربة الشعرية من المخزون الذاكرى .

والخاصية الرمزية القائمة فى بنية أسلوب شعر الحداثة ، تبتعد كثيراً عن طبيعتها القائمة فى مجالات أخرى ، كالمنطق والرياضة وغيرهما(٨) ، إذ إن طبيعتها الشعرية تستلزم لغة ذات كثافة خاصة ، لغة تبتعد عن الربط التعسفى بين مفردات معينة ، ودلالات تتصل بها ؛ فليس من المحتم فى هذه اللغة أن يرتبط ذكر السماء بالسمو والرفعة ، وأن يرتبط ذكر الأرض بالانحطاط والحيوانية ، وإنما يتم التعامل مع هذه المفردات فى إطار من السياق الذى يحتويها . ومن هنا صح أن تتبادل هذه الرموز مرموزاتها تبعاً للسياق والموقف الشعرى .

من هنا نقول : إن لغة شعر الحداثة لغة رمزية ، لا بالمعنى الضيق لهذا المدلول ، بل بالمعنى المعجمى الشعرى ، حيث تصبح للغة الشعر معاجمها الخاصة بها . وهذا يقتضى ــ بالضرورة ــ ممن يتعرض لشعر الحداثة بالقراءة أو الدراسة ، أن يكون لديه إلمام بمعجمه الذى استقى منه الحداثيون لغتهم الشعرية .

ولا شك أن الإلحاح على نمط تعبيرى بعينه ، يتحول تلقائياً إلى مخزون للمعجم الشعرى ، يتعامل به اللاحقون ، لكن فى حدود الإطار النفسى والعقلى الذى يسمح بالتمايز . وهذا بدوره ينقل الدال من كونه وحدة معجمية ، إلى كونه حقلاً دلالياً موسعا ؛ وهو حقل يستوعب إسقاطات شعراء الحداثة بالنسبة لرموز عصرهم التى قاموا بصنعها ، أو التى توارثوها عمن سبقهم . ويجب أن يراعى ــ بصفة لازمة ــ خصوصية الموقف الشعرى .

ونستطيع أن نلاحظ جانباً من هذه المعجمية الشعرية فى (مرثية امرأة جميلة) لـ (محمد أبو سنة) :

هل يذكرها النهر ؟
هل تذكرها الشجرة ؟
هل يبعثها الصيف الأبيض زهرة ؟
أو تولد نجماً فوق جبين الليل
هل يسكبها الساقى كأساً ذهبية
فى حلق العاشق ذات مساء(٩) .

وخصوصية الموقف الشعرى تنعكس على الصياغة فى نقل المرأة من حدود دلالتها المعجمية ، إلى اعتبارها دالا فى حقل آخر هو (حقل الطبيعة) . ومن هنا تحولت (المرأة) ــ من خلال الملفوظ الشعرى ــ إلى كائن رمزى يتشكل من عدة طبقات ، أو يحتوى على عدة إمكانات هى :

المرأة = النهر
المرأة = الشجرة
المرأة = الصيف
المرأة = الزهرة
المرأة = النجم
المرأة = الخمر

فالربط بين الدال (المرأة) ، والمدلول القاموسى ، قد اتسع فى هذه البنية الشعرية ليحتوى حقلاً متكاملاً من حيث البيئة المكانية ، ومن حيث الخواص الداخلية ، مع الإبقاء على عملية التوازى القائمة تعبيرياً بين الدال والمدلول . فالمرأة هى المرأة ؛ لكن لكل تجربة امرأتها ، بحيث يمكن لهذه المرأة أن تحل فى الموقف نفسه كلما تعددت التجارب ، مع التبديل فى مفردات الحقل الدلالى بما يلائم الموقف الجديد ؛ فقد ترتبط المرأة بمعجم الحيوان مثلاً ، أو معجم الكواكب ، أو غيرهما من المعاجم ، مع احتفاظها بموازيها الدلالى(١٠) .

وقد تستحيل اللغة إلى رمز ممتد نتيجة لامتداد الدلالة ، على معنى أن يصبح الناتج الدلالي دفقة واحدة . وفي هذا النمط من الأداء تلعب البنية التكرارية دوراً بالغ التأثير ، من حيث تكون مفجرة للامتداد ، ومن حيث تكون مولدة لشبكة العلاقات التي تصنع الامتداد في جملته .

وعلى هذا النحو يقول محمود درويش (عن الأمنيات) :

لا تقل لي :

ليتني بائع خبز في الجزائر
لأغني مع ثائر !
لا تقل لي :
ليتني راعي مواش في اليمن
لأغني لانتفاضات الزمن !
لا تقل لي :
ليتني عامل مقهى في هڤانا
لأغني لانتصارات الحزانى !
لا تقل لي :
ليتني أعمل في أسوان حمالا صغير
لأغني للصخور !(١١) .

ويشكل فعل القول الواقع تحت سيطرة (لا) الناهية نقطة تفجر الدلالة ، إذ يعمل على تكون ثنائية حوارية بين الذات الظاهرة ، والذات المستترة . وعن طريق هذا الحوار يتجلى الموقف الشعري في جملته .

ومن المدهش أن الناتج الدلالي يأخذ خطاً معاكساً لحركة الصياغة ، فعلى حين أنها تتقدم إلى الأمام ملفوظاً وخطاً ، يتراجع هو إلى الوراء ذهنياً ، على معنى أنه يبدأ تقديرياً من منطقة (الإثبات) المفترضة في فضاء النص ، وهي تحقق وجود مفردات ذات طابع مدني وسط تيار الثورة . وهذه المفردات هي :

بائع الخبز ــ راعي الماشية ــ عامل المقهى ــ الحمال
الجزائر ــ اليمن ــ هڤانا ــ أسوان

ومن هذه المنطقة يتم التحرك الورائي عن طريق حرف السلب الذي ينقل المفردات إلى منطقة العدم ؛ وهي بالضرورة سابقة على منطقة التحقق .

وبرغم تعدد مفردات الواقع ، نلحظ نوعا من التماسك الذي يعلو على التفصيلات ؛ على معنى أن الكلية تحجب الجزئية في المستوى الباطني ، وإن تبدى السطح مليئاً بالكثرة ؛ إذ إن وحدة التحرك الثوري هي الناتج الأول الذي تفرزه الصياغة .

ولا شك في أن ذوبان الجزء في الكل هو أول خطوات التجريد ، حيث تخلصت الدوال من ارتباطها الوضعي المحدود لتذوب في إطار (الأمنيات السالبة) .

وعلى هذا النحو تستحيل الدوال إلى رموز مفرغة الدلالة ، لتنصهر داخل إطار كلي ، يتحرك من المقيد إلى المطلق ، من الجهد الفردي إلى العمل الجماعي ، الذي لا يلغي خصوصية المواقف الثورية بالنسبة لبيئتها المكانية ، ولكنه يلغيها بالنسبة لبعدها التأثيري .

وافتراش المطلق لفضاء النص كان وليد بنية التكرار التي ربطت بين منطقتين دلاليتين هما : منطقة (النهي) ، ومنطقة (الأمنيات) ، وعن هذا الطريق ، تم التحول الممتد الذي يصل تيار الوعي الثوري بالواقع الحياتي .

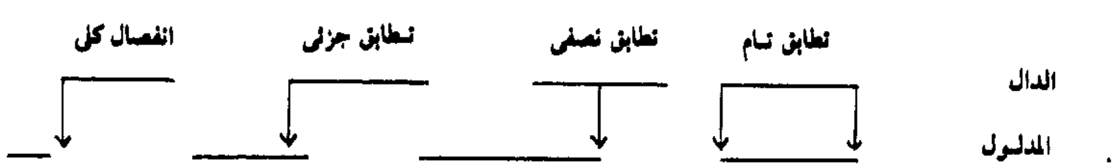
(٦)

واهتزاز التوازن بين الدال والمدلول ، الذي تجلى في اللغة (الرمز) ، يكاد يصبح أساساً فنياً لإنتاج الدلالة في شعر الحداثة . ذلك أن عملية الاختيار تتم لإحداث توافق بين الرؤية الخارجية ، والمخزون الداخلي ؛ فإذا تم التوافق ، تم الاختيار ، وخرج اللفظ من الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل . والوجود الأخير يمكن ملاحظته ورصد ما فيه من توافق أو تخالف مع الشيء المعني به .

وعند هذه النقطة تبدأ ملاحظة خواص الاهتزاز الدلالي ، من حيث الكم ، ومن حيث الكيف . فإذا كانت الملاحظة ناطقة بتمام التوافق ، كان ذلك جديراً بلغة الحياة اليومية ، أو لغة العلم الصارمة ، أما إذا نطقت الملاحظة بوجود مفارقة وإن كانت طفيفة بين الدال والمدلول ، فهنا نكون في قلب التعامل الفني مع اللغة على وجه العموم ، ومع الشعر على وجه الخصوص .

وبمقدار اتساع الانحياز بين الدال والمدلول ، تتأكد شاعرية الصياغة . ونقصد بالانحياز هنا ، أن يظل هناك نوع من التماس بين الطرفين ؛ لأن الانحياز الكلي الذي يفصل بينهما يخرج العملية التعبيرية من نطاق الشعرية ، بل ربما من نطاق التعامل اللغوي على إطلاقه .

ويمكن أن نصور الشكل التجريدي لعملية الانحياز بين الدال والمدلول في الأداءين : المألوف والفني على هذا النحو :



فالقدرة الإبداعية تتمثل فى الحفاظ على جزء من العلاقة ، مهما كان ضئيلاً ، ولا يتحتم أن يكون هذا الجزء متصلاً بالمعنى اتصالاً كلياً ، بل يكفى أن يحمل جرثومة المعنى ، أو أن يشير إليه على نحو من الأنحاء .

ولعل كثيراً مما نواجهه من غموض وإبهام فى الأداء الشعرى الحداثى يرجع أحياناً إلى افتقاد جزئية العلاقة بين الدال والمدلول ؛ إذ بافتقادها يصبح من حق المتلقى أن يحدس المعنى على النحو الذى يفهمه ، أو الذى يقدره ؛ لأن إطار التواصل اللغوى قد ضاع ، وبضياعه تتمزق العلاقة الرابطة بين أطراف العملية الإبداعية : المنشىء ــ العمل الإبداعى ــ المتلقى .

ومن حيث الكم لابد من رصد الانحراف الواقع بين الدال والمدلول ، ومدى تأثير ذلك على ما يسبقه ، أو يلحقه من دوال ؛ إذ بتتابع الاهتزاز والانحراف ، تتجمع مساحة واسعة مفرغة من المواضعة اللغوية ، هى ما يمكن أن يعد الفضاء الدلالى الذى يسبح فيه المعنى الشعرى .

ومن الناحية الكيفية يمكن أيضا تقدير المسافة الكيفية التى تفصل بين الدال والمدلول ، حيث تتصل بالعموم والخصوص ، والإطلاق والتقييد ، والجنس والنوع ، إلى غير ذلك من الخواص الكيفية التى تجمع بين الطرفين .

ورصد الاهتزاز كمًّا وكيفا يضع أمامنا الناتج الشعرى فى صورة قريبة من رؤية الشاعر الأولى ، بل ربما يقودنا إلى التفاعل الحادث بينها وبين المخزون الداخلى .

وعلى هذا النحو نتابع هذه الأسطر لعلى الشرقاوى من قصيدته (ركعتان للعشق) :

أقود الطريق إلى النار
أصعد ــ فى نشوة ــ عتبات التاريخ ،
أتبع صوت الإضاءة فى عتمة الكون ،
تقصف الرياح خيامى ، الجراح رغيفى
وقاقلتى الانتشار[١٢] .

وقياس مسافة الاهتزاز تقتضى رصد العلاقة النحوية بوصفها وسيلة ضبط للعلاقة بين الدال والمدلول من ناحية ، وبين الدوال بعضها وبعض ، من ناحية أخرى ؛ إذ لا يمكن رصد الانحراف إلا بتحديد الوظيفة النحوية .

ولنبدأ بالفعل (أقود) فى السطر الأول ؛ فهو فى نطاق كونه علامة لغوية مفردة ، لا نلحظ فيه أى اهتزاز يخل بإشارته إلى الزمن والحدث المحددين . ولكن عند رصد العلاقة بين الفعل والمفعول (الطريق) ، ينكشف لنا أن ثمة اهتزازا قد تم على وجه اليقين . وهنا تأتى الاحتمالات التى من خلالها تتم عملية الرصد ، إذ يمكن أن يتحقق الاهتزاز فى الفعل نفسه ، على معنى أن لفظ (أقود) يشير إلى شىء آخر غير (القيادة) ، كما يمكن أن يكون الاهتزاز قد تحقق فى المفعول (الطريق) ، ليتمكن من تحمل أثر الفعل فيه ؛ أى أن الكشف عن العلاقة النحوية اقتضى بالضرورة الكشف عن ظاهرة الاهتزاز التى تحدث انزياحا يبعد الدال عن مدلوله ، فيخلق بذلك مساحة مفرغة من الدلالة ، تنضاف إلى فضاء النص .

ومواصلة الكشف عن التكوين النحوى فى الشعر ، يتأتى معها الوصول إلى البعد الكمى لعملية الاهتزاز ، أو الانحراف ؛ فالمفعول به (الطريق) يتحمل اهتزازا آخر نتيجة لتعلقه بحرف الجر (إلى) ، الذى يتصل بغاية هى (النار) .

فكأن الاهتزاز يتأتى من جانبين فى آن واحد . ومن هنا اتسعت مساحة الانحراف ، بحيث أصبح (الطريق) ممثلاً لحياة كاملة ، تحتمل الاستجابة الواعية للقيادة ، كما تحتمل التحرك والانتقال من عالم الموت والسكون إلى الحياة والحركة المفعمتين بكل المشاعر والإحساسات .

لكن برغم هذا الاهتزاز يظل هناك بقايا تطابق بين الدال والمدلول ؛ إذ يظل البناء التعبيرى محتفظاً ببعض الهوامش الدلالية التى تربط (الطريق) بالوسيلة ؛ ومن ثم تكون الوسيلة هى المساعد الدلالى على الوصول إلى الغاية (النار) .

وعلى صعيد آخر يمكن رصد الاهتزاز فى السطر ، ونواجه فى الانحراف ، من خلال استيعاب كلى للسطر فى جملته ، حيث ينكشف وجود انحراف آخر لا يمكن الإمساك به إلا إذا أعدنا للسطر صورته الأولية ، أى وضعه فى منطقة (الصفر) ، فيصبح على النحو التالى :

يقودنى الطريق إلى النار .

لكن هذه العودة تضيع معها كل الشاعرية الكائنة فى بنية السطر ؛ فدورها محدود فى الكشف عن طبيعة الانحراف ، وضمه إلى غيره من الانحرافات ، حيث يتحقق من مجموع ذلك ما نسميه بفضاء النص .

(٧)

وقياس الانحراف الكمى الذى عايناه ، يتبعه بالضرورة قياس كيفى ، وبما أن العلاقات الكيفية متعددة ، فإن رصد إحداها تنظيراً ، وتطبيقاً ، يمثل نموذجاً يمكن التعامل من خلاله مع غيرها من العلاقات .

فمن الظواهر اللافتة فى شعر الحداثة جمعه بين العام والخاص على صعيد واحد ، ويتجلى هذا المظهر فى تتبعنا لمفردات هذا الشعر ، وكيفية ارتباطها بما يسبقها وبما يلحقها .

وهذا التتبع يقودنا إلى رصد المؤشرات اللغوية التى ينتمى بعضها إلى (الأنا) ، وبعضها إلى (الآخر) ، وكيف أنهما يتحولان إلى نوع من التوحد الذى يجعل من الخاص عاماً ، والعام خاصاً .

(فالأنا) يزداد شعورها بذاتها فى شعر الحداثة ، لكن هذه الزيادة تتضاعف مع ارتباطها بـ (الآخر) . ولا يؤثر هنا إن كان (الآخر) ينتمى إلى مفردات من حقل الذات ، أو كان من غيرها من الحقول التى ترتبط بها ، أو تنفصل عنها . نعم هناك نماذج قد غلبت فيها (الأنا) أحياناً ، وغلب فيها (الآخر) أحياناً أخرى ، لكن هذا وذاك

يظل لهما لون من التجاذب الذى يشد كلا منهما إلى الآخر ، فى محاولة لبلوغ مرحلة التوحد التى أشرنا إليها .

وفى سبيل الوصول إلى ذلك يحدث — على المستوى التعبيرى — تحويرات فى بناء الجملة بحيث تنتهى إلى حلول (نحن) محل (الأنا) ، ثم من (نحن) تتحول الإشارات اللغوية إلى الجمع بين الطرفين على المستوى الدلالى .

والواضح أن الناتج الشعرى كان استجابة لطبيعة العصر ، وتعايشا مع حقائقه ؛ فشاعر الحداثة ينظر إلى عالمه نظرة أولية تستكشف جوانبه ، ومع زيادة الكشف يتحقق الامتداد ، ومن الامتداد إلى التلاحم ، حتى يصير الخاص والعام كيانا واحداً يتجسد فى العمل الإبداعى .

ويجب ألا نتصور أن معنى هذا ذوبان (الأنا) ، وتلاشيها داخل (الآخر) ، أو داخل (نحن) ، بل معناه تأكيد وجودها ؛ إذ إن الصياغة الشعرية كانت تعمل بداية على تأكيدها ، ثم يستمر هذا التأكيد على أساس أن (الآخر) إضافة إلى (الأنا) ، وليس انتقاصا منها ، وما دام إحساسها بأن الآخرين امتداد لها وليسوا انفصالا عنها ، فإنها تتقبل تداخلها فيهم ، بشرط أن تشعر بوقوفهم منها موقفها منهم .

ويبدو أن شعراء الحداثة لم تشغلهم كثيراً الفجوة القائمة بين عالمهم الواقعى وبعض الغيبيات التى يقصر الإدراك الذهنى عن بلوغها ؛ على معنى أن شاغلهم قد انصب على مفردات واقعهم الخارجى والداخلى . وليس معنى هذا إهمالاً أو نسياناً لهذه الغيبيات ، وإنما معناه أنهم وضعوها فى جانب من الشعور ، أو لنقل فى قلب الشعور ، ثم تركوا مساحة العقل للتعامل الشعرى مع الواقع دون سواه ، وهو تعامل كان يتحرك وراء الواقع أحيانا ، وأمامه أحياناً أخرى . ومن ثم كانت ظاهرة التداخل التى لاحظناها بين العام والخاص ، والتى أتاحت لشعراء الحداثة أن يقولوا : (ها نحن) ، عندما يقول الواحد منهم (ها أنا) ، بحيث لا يطغى أحد الطرفين على الآخر .

ويمكن ملاحظة هذه البنية التداخلية فى قصيدة (الشاعر والبطل) لأحمد عبد المعطى حجازى ، حيث يقول :

ماذا أقول ! هل أقول
إنك أعطيت الفقراء مسحة من كبرياء
وأن عمرك الجميل
موزع بالعدل فى أعمارنا
يحثنا أن نغلب الحزن ونتبع الدليل ؟[١٣] .

وتتوزع الضمائر فى الأسطر على نحو يكشف عن حركة المعنى ؛ فالسطر الأول تتجلى فيه (الأنا) مرتين ، وذلك برغم أن تحققها اللغوى يتم فى البنية التحتية للفعل (أقول) .

ثم يتجلى (الآخر) فى السطر الثانى مرتين أيضاً ، لكن تجليه يتم لغوياً فى مستوى السطح : (الكاف) فى (إنك) ، و (التاء) فى (أعطيت) . وبهذا التوازن العددى ، والبنيوى ، يتم إنتاج الدلالة الانفصالية بشكل مؤقت .

ومع السطر الرابع يتحول الانفصال إلى توحد ، حيث يحل الضمير (نا) ويؤدى دوره أيضا فى توجيه الناتج الدلالى . ويبدو هذا التوجيه وقد تفجرت علاماته منذ بداية السطر ، حيث يتم زرع الدال (موزع) ، الذى يشى بالتداخل المبدئى ، ثم يأتى حرف الجر (فى) ، الذى يدفع بالتداخل إلى العمق ، ثم ينتهى الموقف التعبيرى بضمير المتكلمين (نا) الذى يجمع الأطراف كلها على صعيد واحد .

ويسود التوحد فى السطر الأخير سيادة مطلقة ، حيث يتردد ضميره ثلاث مرات : (نا) فى (يحثنا) ، (نحن) المضمرة فى الفعلين (نغلب ونتبع) .

وإذا كان التداخل قد تم فى هذه الأسطر على هذا النحو المحدد الواضح ، فإنه فى غالبية إبداعات شعر الحداثة يأتى فى البنية التحتية ، على نحو يحتاج إلى معاودة التأمل والفحص للكشف عنه ، ودفعه إلى مستوى السطح .

(٨)

ولتأكيد التوحد بين (الأنا والآخر) ، يعمد شعراء الحداثة إلى كثير من الوسائل الإشارية التى تدفع بالمتلقى إلى العملية الإبداعية ، بوصفه طرفاً أصيلا فيها . ولا نقصد بالإشارية هنا التعامل اللغوى بمواضعاته المألوفة ، وإنما نقصد بعض الوسائل الأخرى التى ساعدت على ظهورها فنون الطباعة الحديثة ، من استخدام الفراغات ، والنقط ، والخطوط ، وتنسيق الأسطر على نحو معين . وقد تتحقق هذه الإشارية أحيانا بحذف بعض الكلمات ، أو بعض أحرف من الكلمة ، وكل هذا يتيح للمتلقى أن يفهم إشارات الطباعة فهما معينا ، أو يكمل الناقص فيها .

ولا شك أن كل شعراء الحداثة قد تعاملوا مع (النقط) ، ووزعوها على نحو يحقق لهم أكمل ناتج دلالى ، ولكن على نحو آخر يمكن أن تعد هذه (النقط) خطا دلاليا فى فضاء النص الشعرى ، على معنى أن كل الإسقاطات التى يتعمدها الشاعر الحداثى تمثل إضافة أساسية فى تكوين فضاء النص ، ومن تتابعها يتشكل فى إطاره النهائى .

يقول عبد العزيز المقالح فى (الجلاء . . والشهداء) :

هذا هو الجلاء . . .
فلتكتبوا على النجوم . . فى السماء
قصتـــــه
قصــة زحفنا الطويـــل
لتكتبوا قصة كل الشهداء
لتحفروا على صحائف الأحداق . . فى القلوب
حكاية الأبطال فى الجنوب[١٤] .

واستخدام الفراغات المنقوطة يتبدى مع العنوان . وهو على هذا النحو يتفاعل مع الحركة الذهنية وتجلياتها فى الصياغة ؛ إذ إن طبيعة هذه الحركة تستدعى أن تتقدم الوسيلة على الهدف ، فيكون العنوان

(الشهداء . . . والجلاء) . لكن هذه الحركة الأفقية للصياغة عجلت بالنتيجة قبل المقدمة ، بوصفها نقطة تفجر الدلالة ، كما أنها أوجدت تعاكسا بين حركة الذهن ، وحركة الصياغة ، على نحو استدعى نوعاً من التوقف الذى يفصل بين الطرفين ، وكأنهما خطان لا يجتمعان ؛ إذ إن وجود أحدهما يستدعى غياب الآخر وجودياً على النحو التالى :

الجلاء حضور
الشهداء غياب (موت)
الجلاء غياب
الشهداء حضور (حياة)

فالنقطتان فى العنوان حققتا وقفة دلالية لها أهميتها البالغة .

ويستمر التعامل مع النقط فى السطر الأول بعد الدال نفسه (الجلاء) ، ولكنه تعامل يتيح للمتلقى أن يضيف كل المواصفات التى تتوارد على ذهنه ، وتتصل بالموصوف ، أو تتيح له أن يتعامل مع بنية التكرار بترديد الدال نفسه مكان النقط ؛ وكلها احتمالات قائمة فى البنية التحتية .

وتؤدى النقطتان فى السطر الثانى المهمة نفسها بالنسبة للمتلقى ، لكنها على وجه القطع تستدعى بنية التكرار أيضا ؛ إذ إن جبر البنية الناقصة يكون بوضع كلمة (قصته) موضع النقط ، وهنا يتحول الناتج من طبيعته المفردة التى تقتضى كتابة القصة على نجوم السماء ، إلى ناتج ثنائى ، حيث تتم الكتابة مرة على النجوم ، ومرة على السماء .

وعلى هذا النحو تماما يتم انتاج الدلالة فى السطر السادس ؛ إذ تصبح البنية بعد جبرها : لتحمروا على صحائف الأحداق حكاية الأبطال فى الجنوب .
لتحفروا فى القلوب حكاية الأبطال فى الجنوب .

فالواقع التطبيقى يؤكد أن زرع النقط فى الصياغة الشعرية ، يكشف عن رغبة حميمة فى الالتحام بالمتلقى على المستوى الإبداعى ، بل ربما وصل إلى المستوى الوجودى .

وفى هذا المجال قد يأتى النص الشعرى الحداثى أحياناً بعملية إسقاط لبعض أجزاء التعبير لتحقيق الناتج الدلالى السابق .

يقول بدر توفيق فى (الرؤس السوداء) :

تباعدوا وافترقوا
انتبهوا لموقع القدم
غلة هذا الموسم الفسيح لم تشبع هواى
جوع مطلبى النهم
ألم أقل لكم . . .
ألم أقل . . . .
ألـــم ؟ . . . .(١٥)

وتبدأ الأسطر بوضوح (الآخرين) ، وتجليهم على مستوى الحركة فى (التباعد والتفرق) . والحركة أصلا تنبىء عن خطر داخلى ؛ ومن ثم جاء فعل (الانتباه) فى السطر الثانى لينشر إشعاعاته على ما سبقه ، وما لحقه من دوال .

وفى السطر الثالث تتدخل (الأنا) معبرة عن جوعها النفسى والمادى على صعيد واحد ، ثم يمتد هذا الجوع إلى الآخرين . وهذا الازدواج هو الذى أثر على الصياغة فزاوج بين الاستفهام والنفى فى الأسطر الثلاثة الأخيرة . لكن البناء التعبيرى سار على شكل تنازلى بالإنقاص من البنية كلما تقدمت الأسطر نحو النهاية .

ففى السطر الخامس تحقق وجود (الأنا) و (الآخرين) : (أقل) (لكم) ، وفى السطر السادس تم إسقاط الآخرين (ألم أقل) .

وفى السطر الأخير تم إسقاط (الأنا والآخرين) معا .

وفى هذا النمط يتهيأ للمتلقى أن يتحرك تعبيرياً بالناقص فى كل سطر ، ونعنى بذلك مقول القول الذى أخفاه الشاعر من السطح ، وإن احتفظ له بوجوده على مستوى الباطن من خلال النقط .

ومن المدهش أن النقط قد ارتبطت من حيث الكم بالمحذوف التعبيرى ؛ ففى الأسطر الثلاثة الأخيرة ، يغيب مقول القول فى السطر الأول ، فيحل محله ثلاث نقط ، وفى السطر الثانى يغيب مع مقول القول جزء من القول نفسه ، فتزداد النقط إلى أربع ، وفى السطر الأخير يتسع الغياب ، فيزاد مع النقط علامة الاستفهام ؛ فهناك توازن بين الحضور والغياب يسمح للمتلقى أن يتدخل بطريق مباشر أو غير مباشر .

وقد يلجأ الشاعر الحداثى إلى قطع الدلالة والتوقف فجأة عند نقطة معينة ، وكأنه يدعو المتلقى ، بل يحرضه على الدخول فى العملية الإبداعية ، على نحو ما نلاحظه عند محمد مهران السيد فى (ما قالته الليلة الماضية) أمه له :

. . قالت أيامى الأسنة الملقاة على الدرب
إنك ستعود غريباً ينكرك الكل
رواد المقهى ، ليسوا سمار الأمس
رحل الجيران تباعا . .
. . والجدد الغرباء ينامون . . إذا طاف العسس المستيقظ فى الليل
أما الأهل !!
. . . . !!(١٦) .

فقد توقف الشاعر فجأة عند السطر قبل الأخير ، ليترك للمتلقى أن يتحرك تعبيرياً لملء الفراغ الطباعى . وهو لا يتمكن من ذلك إلا إذا استوعب بشكل كامل البنية الكلية السابقة ، ومن ثم يتهيأ له أن يعقد المقارنة بين الغرباء والأهل ، ومن خلال المذكور مع الغرباء ، يمكن أن يقع على الغائب مع الأهل .

(٩)

ويبدو أن شاعر الحداثة كان محاطاً من الخارج بظروف وعوامل ، ومن الداخل بتفاعلات ، جعلته يفقد جانباً من إحساسه بحريته

المطلقة ، بل إن هذا الإحساس قد تشكل على نحو آخر بوجود قهر تسلط عليه . ونتيجة لذلك جاء الناتج الدلالى ثنائى التكوين ، يعتمد المقاومة أولاً ، ومحاولة الخلاص ثانياً .

والمتتبع لشعراء الحداثة يدرك أن الزمن وامتداده الأزلى والأبدى ، كان أبرز العناصر التى أحاطت بهم ، ومن خلاله جاء الإحساس الخاضع فى مواجهة العالم أحياناً ، أو المقاوم أحيانا أخرى .

وليس معنى هذا أن شعراءنا القدامى قد افتقدوا هذا الإحساس ، وإنما معناه ازدياده حدة تبعا لوقع الرؤية المتصلة بالزمن .

ومن يتتبع إحساس الإنسان بالزمن ، يدرك مدى التغير الذى يصيبه ، وكيف أن التغير نفسه ينعكس على طريقة رصد الزمن ، وضبطه فى قوالب منتظمة ، حيث يكون الضبط بوسائل تشير ضمنا إلى وقعه على مفردات العالم . فعندما كان إحساس الإنسان بالزمن انسيابياً لا يكاد يمسك بجزئياته ، وإنما يدرك منها كتلا متكاملة ، كان الليل والنهار ضابطى التحرك الزمنى ؛ وعن طريق مظاهرهما يمكن أن يتحرك الإنسان حركة منتظمة نوعاً من الانتظام .

ومع تأكد الانسيابية الزمنية تصبح (الساعة الرملية) وسيلة للقياس ، وهى فى جوهرها شبيهة بانسياب الزمن وعدم توقفه من ناحية ، وشبيهة به من حيث الوقع النفسى فى تسرب العمر مع تحرك الزمن دون توقف أيضا . وقد استقر كل ذلك فى نظرة ذرية إلى الزمن ، تتعامل معه فى أدق مفرداته التى ترصدها مؤشرات بالغة الدقة والحساسية . ومن ثم أصبحت العلاقة بين الزمن ومفردات العالم علاقة تلاحم ، بحيث أصبح الزمن جزءا من حقيقة الكائنات .

وقد انعكس هذا كله على شاعر الحداثة ، وأصبحت علاقته بعالمه خاضعة لمتغيرات لا تتوقف ؛ فهو لا يدرك مفردات جامدة ، وإنما يتعلق إدراكه بأحداث زمنية - إن صح التعبير - لها تتابعها الذى تحكمه حركة العقل فى الربط بين السابق واللاحق ، عن طريق اللزوم أحيانا ، والناتج المنطقى أحيانا أخرى .

وبسبب ذلك أخذت مفردات العالم طبيعة ذهنية ، حتى وهى مزروعة فى الصياغة بوصفها رموزاً تشير إلى محسوسات ، ثم هى فى ذهنيتها تأخذ طبيعة زمنية ، فيها الانسياب ، وفيها التجزؤ ، لكنها فى هذا وذاك تأتى مغلفة بالحدثية التى يئول إليها العالم فى جملته .

وانعكاساً لهذه الحقيقة جاءت الصياغة خطاً متواصلاً لا تقطعه وقفات جوهرية ، وإنما هى لحظة لالتقاط الخيط الذى يصل بين المراحل المختلفة ؛ أى أن الخط الحدثى يظل متتابعا برغم ما نتوهمه أحياناً من توقف ، أو انقطاع . ومن ثم كان التحول والصيرورة من أبرز ملامح النواتج الدلالية فى شعر الحداثة ؛ ففناء (الأنا) - مثلا - وإن عد توقفا حدثيا ، أو نهاية حدث ، يمثل من جانب آخر صيرورة فى حياة (الآخر) الذى التقط الخيط من سواه .

وهذه الصيرورة تؤكد أبدية الخط الزمنى ، لكنها فى الوقت نفسه لا تنفى احتمالات التغير والتبدل الواقعة فيه . (الأنا) الآن ، غيرها بالأمس ، وغيرها فى المستقبل ؛ وكذلك (الآخر) يخضع للقانون نفسه ، الذى يغطى مساحة الداخل والخارج على صعيد واحد .

والملاحظ أن الشاعر الحداثى لم يتوقف عند مجرد رصد خط الزمن ، بل إنه انتقل من ذلك إلى النظر فى الزمن من خلال ذاته ، ومفردات واقعه ، على معنى أنه مكون جوهرى فيها ؛ ومن ثم تحرك فيه طولاً وعرضاً وعمقاً ، واستطاع أن يطوع أدواته التعبيرية لرصد إيقاعه ووقعه كما وكيفا ، داخلا وخارجا .

ومن اللافت أن التحرك داخل الزمن قد يؤدى إلى ناتج تنافرى ، وذلك فى لحظات الإحساس بالغربة والضياع التى تعيش مع شاعر الحداثة فى الزمان والمكان . ومع التوافق أو التنافر تبرز فى شعر الحداثة ظاهرة تعدد الأزمنة ؛ فللوجود زمنه ، وللشاعر زمنه ، ولنصه الشعرى زمنه أيضا ؛ أى أن شاعر الحداثة استطاع عن طريق هذا التشكيل الزمنى الثلاثى أن يجد له طريقا للخلاص والتحرر من قيد وجودى لم يكن له اختيار فى الوقوع تحت سطوته ، حيث خلق لنفسه زمنا ، أو أزمانا تحقق له بعض التوازن مع العالم .

ونستطيع أن نعاين جانبا من ذلك فى قصيدة فاروق شوشة (إلى مسافرة) :

قديستى ! . . .
ما زال صوتك الندى فى دمى
شيئاً أثيريا . . . أضمه وأحتمى
رنانة تدق أيامى . . تصب فى غدى
تدفق من أعماق نبع دافىء القرار
بالأمس ضمنى هنيهة . . . وطار
فرف خافقى الملح واستدار[١٧] .

والسطر الأول يقدم (الأنا والآخر) فى اختزال تعبيرى مدهش ، حيث يحتمل السطر فى البنية التحتية ، أداة النداء ، والمنادى ، والمنادى .

ثم يظل التوازن قائما بين الطرفين على وجه التغليب فى بقية الأسطر . وأهمية هذا النمط التعبيرى تتضح إذا أدركنا أن (الآخر) غائب على مستوى الواقع ، لكن الصياغة استحضرته داخل فضائها . وهذا الاستحضار لا يمكن تحققه فى الزمن الفعلى ؛ ومن ثم خلق الشاعر زمناً خاصاً ، له صفات خاصة ؛ إذ يبدأ بزمن الحضور المتفجر - على غير المألوف - من الفعل الماضى (زال)، ثم يتأكد هذا الناتج الغريب باستخدام أفعال المضارعة (أضم - أحتمى - تدق - تصب - تدفق) .

ويتحرك الزمن الشعرى حركة أخرى من الحاضر إلى الآتى (فى غدى) . وهذا الزمن لا تعيشه الذات حقيقة ، وإنما تعيشه بالترقب الذى يرتبط (بالآخر) . وتداخل الحاضر والمستقبل ، يضاف إليه تداخل آخر بينهما وبين الماضى (بالأمس) ؛ وهذا جعل امتداد الزمن تراكميا ، أو رأسيا ، وليس امتداداً طولياً . وعلى هذا النحو يكون الشاعر قد شكل الزمن تشكيلا يوافقه ليحل به أزمته مع نفسه أولاً ، ومع الآخر ثانيا .

(١٠)

من كل هذا يمكن أن نكون قد اقتربنا من كون شعر الحداثة ، ومن كون شعرائه ، على نحو يحقق لونا من الرؤية الشمولية لبعض ظواهر

شعر الحداثة . وقد اتخذت الرؤية مسارين : أحدهما ترصد فيه ما تراه في حركته المستقيمة ، حيث تتلاشى الفواصل ، وتمتد الخيوط ، مثل ذلك مثل خط الأعمدة التي يراها المسافر في قطار ، حيث تتبدى كخط متصل تتلاحم مفرداته تلاحما يوهم المسافر أنه هو الثابت ، والأعمدة هي التي تتحرك .

والأخرى ترصد ما تراه في وقفاته المفردة التي يحتاج كل منها إلى تأمل خاص ، بحيث لا ينتقل إلى ما بعدها إلا بعد استيعاب الخواص الظاهرة والباطنة ؛ وبهذا تتهيأ إمكانية الوصول إلى نهاية الخط ، مع تحقيق أكبر قدر من الناتج الدلالي .

ومن ضرورة الأمور أن يتم التعامل مع المسارين السابقين ، والتوفيق بينهما ؛ فإن إهمال أحدهما يؤدي إلى رؤية خادعة ، بل خاطئة ؛ بل إن مجرد تأخير مسار عن صاحبه ، أو تقديمه عليه ، يحدث خللا تظهر نتائجه في كثير من الدراسات التي تعاملت مع النص الأدبي عموما ، والشعري على وجه الخصوص .

ننتهي من كل ذلك إلى أن الجهد الإبداعي لشعراء الحداثة كان إضافة جديدة للغة ، حيث أظهر موقفهم من المادة التي تسلموها ممن سبقهم ، وكيف أنهم تحركوا بها في مساحة أوسع ، وأكثر تعقيدا . ونستطيع القول بأن إضافتهم قد امتدت إلى مجال المعجم ، وإلى مجال التعليق النحوي ، بل ربما جاوزت هذا وذاك إلى مجال المواضعة ذاتها .



الهوامش :

(١) الإمتاع والمؤانسة ـ أبو حيان التوحيدي ـ مكتبة الحياة بيروت : ٢/١٣١ .
(٢) انظر : دلائل الإعجاز : قراءة وتعليق محمود محمد شاكر ـ الخانجي بالقاهرة سنة ١٩٨٤ : ٣٦ .
(٣) ديوان أمل دنقل ـ سلسلة الكتاب الذهبي سنة ١٩٨٣ : ١٠٦ .
(٤) كتاب البحر ـ دار الشروق ـ الطبعة الثانية سنة ١٩٨٥ : ٥٦ .
(٥) ديوان المتنبي ـ دار صياد ـ بيروت : ٤٦٦ .
(٦) إبداع ـ العدد السادس ـ السنة السادسة ـ يونية سنة ١٩٨٨ : ١٩ .
(٧) انظر : بناء الأسلوب في شعر الحداثة ، محمد عبد المطلب : سنة ١٩٨٨ : ٤٥٣ ـ ٤٥٥ .
(٨) انظر في تفصيل هذه المجالات : الشعر العربي المعاصر ـ قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ـ عز الدين إسماعيل ـ دار الفكر ـ الطبعة الثالثة سنة ١٩٧٨ ـ ١٩٧ ، ١٩٨ .
(٩) الأعمال الشعرية ـ مدبولي بالقاهرة ـ الطبعة الأولى سنة ١٩٨٥ : ٢٨١ .
(١٠) بناء الأسلوب في شعر الحداثة : ٤٥٦ : ٤٥٧ .
(١١) ديوان" أوراق الزيتون" ـ محمود درويش ـ دار العودة ببيروت : ٨٢ ، ٨٣ .
(١٢) ديوان" الرعد في مواسم القحط" ـ علي الشرقاوي . دار الغد بالبحرين ١٩٧٥ : ٢٤ .
(١٣) ديوان أحمد عبد المعطي حجازي ـ دار العودة ـ بيروت ـ الطبعة الثالثة سنة ١٩٨٢ : ٤٨٢ ، ٤٨٣ .
(١٤) ديوان عبد العزيز المقالح ـ دار العودة ـ بيروت سنة ١٩٧٧ : ٧٥ .
(١٥) ديوان" قيامة الزمن المفقود" ـ بدر توفيق ـ دار الكاتب العربي سنة ١٩٦٧ : ٣١ .
(١٦) ديوان" ثرثرة لا أعتذر عنها" ـ محمد مهران السيد ـ دار الموقف العربي سنة ١٩٧٨ : ١٠٧ .
(١٧) الأعمال الشعرية الكاملة ـ فاروق شوشة ـ المطبعة العالمية سنة ١٩٨٥ : ٣٠ ، ٣١ .

لغة الغياب
فى قصيدة الحداثة

كمال أبو ديب

١- كثيرة هى المداخل التى تسمح للباحث بالولوج إلى أقاليم الحداثة،وكثيرة هى السماتُ التى يمكن أن تُميِّز بوصفها خصائص لقصيدة الحداثة . وبين هذه السمات ما بلغ النضج وصار مكوِّناً جذرياً من مكوِّنات النص الحديث ، لا يكون النص حديثاً إلاّ به ، ولا يكون هو إلا بهذا النص . وبينها ما لم يزل له طبيعة البراعم المغمضة ، التى تنبثق فى تجسيدات مفردة فى النص أو للنص ، مبشِّرةً بملامح جديدة قد يمرّ زمن فتغدو تيارات بارزة ، وقد تقف فى نموّها عند حدٍّ أدنى .

ولقد كنتُ ميّزتُ ، فى أبحاث سابقة ، عدداً من هذه السمات ، ناقشت بعضها بالتفصيل الذى تستحقه ، كما فعلتُ مثلاً ، فى «الحداثة ، السلطة ، النص»[1] ؛ وأشرت إلى بعضها الآخر فى مراحله البرعميّة ، تاركاً دراسته بشكل مستوفٍ إلى مستقبل يأتى .

وبين النمط الثانى من السمات ظواهرُ كانت ، حين أشرتُ إليها ، جنينيّةً أو شبه جنينيّة ؛ غير أن السنوات العشر الماضية جاءت لتحيلها إلى مكونات تطغى فى اتجاهات بارزة لقصيدة الحداثة . كما أن بينها ما صار فى الجوهر من لهجة الحداثة وإيقاعها ، وصورها ، وتصورها لنفسها وللإبداع وللعالم . وهكذا أينعت الرؤوس وحانَ أن تُجنى فى دراسات منفردة مستفيضة .

١ — ١

ولعلّ أبرز ثلاث من هذه الظواهر الأخيرة ما أسميته فى بحث كُتب بالإنكليزية فى أوائل السبعينيات[2] « لغة التضاد والمفارقة الضدية » ، و« لغة الغياب » ، وما أسميته فى دراسات لاحقة « شعر الحياة اليومية وقصيدة الهموم الشخصية » . أما الأولى والثانية من الظواهر الثلاث ، فإنها اليوم فى الجوهر من تكوين النص الحديث ؛ وأما الثالثة فإنها فى مرحلة المدّ والتصاعد ، وستكون بقدر ما يستطيع البحث الجادّ أن يتكهّن سِمَةً لتيار طاغٍ فى هذه المرحلة المقبلة . ولقد أفردتُ لكل من هذه الظواهر بحثاً يسعى إلى استقصاء طبيعتها ، وخصائصها ، وفاعليتها فى شعر الحداثة ، واضعاً الثانية والثالثة فى موقعى القطبين المتقابلين ، ومستخدماً نماذج من إحداهما لإضاءة الأخرى ؛ فالضد «يكشف كُنْهَ الضدِّ» أيضاً ، ولا يظهر حسنه فقط[3] أما الأولى فإنها وشيجة العلاقة بكلتا الظاهرتين ، وسمة لهما معاً . وذلك عنصر اشتراك بينهما فى مقابل العناصر التى تجعلهما قطبين متغايرين .

تختصُّ الدراسة الحاضرة بغرض محدّد ، هو أن تبلور «لغة الغياب» ، وتتقصىّ ملامحها فى عدد من النماذج الشعرية التى تتوزع على مراحل زمنية مختلفة . وقد يكون إفراد أوّل الأبحاث لها ، فى حد ذاته ، إشعاراً بأنها قد بلغت من التنامى والانتشار الآن ما يجعلها أحد المكوِّنات الجوهرية التى لا تنفك ، أو لا تكاد تنفك ، عن النص الشعرى الحديث ، إلا فى تيارٍ منه تتمثل فيه الظاهرة الثالثة ، أو ، بلغة أكثر دقة ، فى نصوص محدودة تنتمى إلى هذا التيار .

٢ -

أصِفُ « لغة الغياب » ، مبدئياً ، بأنها لغة شعرية ، أو رؤية شعرية . أو نهج من أنهاج التناول الشعرى يميل ، بدلاً من إبراز « الشىء » أو « الموضوع » المعاين ، والسعى إلى منحه درجةً عاليةً من النصاعة والوضوح ، إلى الحركة بعيداً عن «الشىء» ، وتجنّب إبراز

* هذا البحث تطوير لدراسة أخرى نشرت من قبل.

تفصيلاته الجزئية ، وإلى توجيه ضوء خفيف ظليٍّ باتجاهه ، لكن بقدرٍ كبيرٍ من الانحراف عنه . إنها لغةٌ تَمَسُّ المرئيَّ عن بُعْدٍ بلمسات رقيقة مواربة ، وتُغَيِّبُهُ بطرق مختلفة ، بحيث يبدو أقرب إلى مرئيٍّ يكفنه[4] الظلُّ أو الضباب الناعم . وسأجلو ما أعنيه بالمقارنة بين وصف امرىء القيس لحصانه ، مثلاً ، ووصف شاعر حديث للحصان أو لحيوان آخر . وأبيات امرىء القيس من الشهرة بحيث إننى لن أضطر إلى اقتباسها كاملة ؛ وسأكتفى بأبيات منها تستحضر السياق الكلى لوصف الحصان ، وتعيد إلى الذهن صورته الكلية :

«دريرٍ كخذروفِ الوليدِ أمرَّه
تتابعُ كفَّيهِ بخيطٍ موصَّلِ
له أيطلا ظبيٍ وساقا نعامةٍ
وإرخاءُ سرحانٍ وتقريبُ تتفلِ
ضليعٍ إذا استدبرتَهُ سدَّ فرجَه
بضافٍ فُوَيْقَ الأرض ليس بأعزلِ
كأنَّ سراتَه لدى البيتِ قائماً
مداكُ عروسٍ أو صلايةُ حنظلِ»

فى هذا الوصف تنتسج اللغة «تمثيلاً» (Representation) بالكلمات للحصان يكاد يكوِّن فى دقته صورةً «فوتوغرافية» ، أو منحوتةً رخامية تضارع أدقَّ المنحوتات التى طمح إلى إنتاجها الشعراء الصوريون (Imagist) ، أو التى أنتجوها فعلاً . ويبرز الحصان ، عن طريق هذا التمثيل ، حاضراً حضوراً ناصعاً (برغم أنه حصان تجريدى أو نمطى لا وجود له فى الطبيعة إلا من حيث هو مثال تصوُّرى تركيبى للحصان المطلق) .

وليس لدى الآن ، فى مقابل هذا الوصف القديم للحصان ، وصف لشاعر حديث للحصان ؛ لكن بين يدىَّ نصوصاً لسليم بركات عن حيوانات وطيور عدة(*) ، منها الفهد والحمار والديك والنسر والطاووس . ومن السهل اقتباس أى من هذه النصوص لإبراز الفروق الحادَّة بين منحوتة امرىء القيس للحصان المثالى ، و «انطباعيَّات» سليم بركات عن كائنات العالم التى يتعامل معها . وسأختار ، أولاً ، نصَّ سليم بركات عن الحمار ، وهو قريب من الحصان ، ويصلح نموذجاً للمقارنة ، ثم أتبعه بنصَّى الفهد والطاووس لزيادة الأبعاد جلاءً .

الحمار

«آن ينخدُ سيَّافُ الغيبِ كمالاً ككمال الظلام ، وتركعُ الرياحُ الأسيرةُ ، تغرورقُ عيناكَ ، يا هادئاً ترى الذى ترى ، وتكفيكَ من الأبدِ قضمةٌ واحدةٌ ، فلماذا تأسى للوقتِ ، ولماذا تضربُ بحافركَ على رخامِ بطشنا ؟

يا حمارُ ،

يا جدالَ الكسلِ المُرْبِكِ تلفَّتْ بعينيك الناعستين ، إلينا ، وأطبقْهُما ، فإنكَ لن تظفر برؤىً مثلنا قط ، رؤىً تمضى على زحافةٍ تجرُّها دَبكةُ الثلج .

يا حمارُ ، يا شظايا كأسٍ ارتختْ يدُ النديمِ عليها فهوتْ فى الفراغ مائةَ عامٍ قبل أن تتشظى ، اضربْ بحافركَ ، اضربْ بأذنيكَ ، اضرب بالكسل المُرْبِكِ هذهِ اليقظةَ السارحةَ تحت حوذاتنا ، واخفُتْ ، فقد أخفى الوقتُ ــ ترجمانُكَ الغاضبُ .

ودعْ أنتَ ، وتغرورقُ عيناكَ»

إن حمار سليم بركات ، بالمقارنة مع حصان امرىء القيس قصىٌّ ، خفىٌّ ، ومُغَيَّبٌ بصورة شبه كلية من حيث هو مخلوق ــ كائن موضوعى فى العالم الخارجى ، كأنما وظيفة اللغة الشعرية التى تستحضره موضوعاً للتأمل هى إقصاؤه وتغييبه فور استحضاره ، لا إبرازه شيئاً فشيئاً ، وجزئية جزئية ، إلى أن يتم تشكُّلُهُ الفيزيائى فى الوعى واللغة ، وينتصبَ أمامنا ، فى مجال التصور وعلى الورقة ، حاضراً حضوراً ناصعاً ، دقيق التكوين متكامله ومكتمله . وما يبقى من الحمار ــ أو ما يبرز منه ــ هو بؤرة إشعاعية تمتزج فيها الدلالات المألوفة بالترابطات والرؤية الشخصية ؛ بالذات المعاينة وعالمها (أى يمتزج فيها العالم الخارجى بالعالم الداخلى) ، ثم بعالم ميتافيزيقى ، وبلمسات حسية ناصعة ، لكنها محدودة جداً ، بحيث إن ما «نبصره» أقرب إلى تجريد موسيقى أو حمار إيقاعى ، تهويمىٌّ ، انطباعىٌّ ، ملوَّن ، تتقاطع فيه «نحنُ» النصِّ ، والحمارُ مع العالم : «تلَفَّت بعينيكَ الناعستين إلينا وأطبقهما ، فإنك لن تظفر برؤى مثلنا قطُّ ؛ برؤى تمضى على زحّافة تجرها دبكةُ الثلج» فى عملية استبدال منظورية نصبح فيها نحن المرئيين المعاينين ، والمعاينُ الحمارَ ، بدلاً من المنظور التقليدى الذى نكون نحن فيه دائماً المعاينين والمعايَنُ الحمارَ . لنتصوَّرْ الأمر وكأن حصان امرىء القيس بدأ يراقب ويتأمله ويصفه مخلوقاً فريداً مثير الملامح لا عهدَ للحصان بمثله .

الفهد

« خفيضاً فليكن صوت الرماد فى الموقد الذهبىِّ لأعمارنا ، فبعد قليل يمرُّ الهباءُ المجنَّحُ سائقاً بناتِهِ ومريديه ؛ وبعد قليل يمرُّ الجليل الذى يوازن بين الخطى كما يوازن الأفقُ بين ذاته ومرآتها . بخطى خفيفة يمرُّ الجليل ، متشمماً سحابة الفرائس ، كأنه رئة التراب ، أو المدوِّن العارف بالذى ينسجه الهواءُ من أقاصيصه . أيها الموقد الذهبىُّ ، بخطى خفيضة ، قرب أعمارنا الخفيضة ، يمرُّ الفهد» .

الطاووس

«ومن هنا ، من حدائق معلقةٍ فى الريش ، تنفض زوبعةُ اللون عنها : غطاءها ، وتتناثر الريح تاجاً تاجاً ، فما يُرى ليس إلاَّ مهرجانَ الغد الحُوذىُّ فى ظل أمسه الحوذىِّ .

فليبك هذا الطائر .

فليبك ريشهُ .

وابك ، أنتَ أيضاً ، يا مدلَّلَ الحاضر المتلصص من ثقب فى قفل الموت» .

أما طاووس سليم بركات فلا يبقى منه ــ أو يبرز منه ــ سوى بهاء الريش والألوان والتاج والحركة الباهرة ، آتيةً جميعاً فى ومضات لغوية بارعة ، خالقةً انطباع مهرجان غائب ؛ فهو مهرجانُ «غدٍ وأمسِه» ، لا مهرجانُ الحاضر . ويبرز الآخر «مدلَّل الحاضر» الذى ينتمى إلى عالم الموت ، فيكون الحضور غائبٌ يطلُّ من ثقب الموت ، أو يكون أمساً لغدٍ ، لكنه لا يكون ، أبداً ، حضوراً للحاضر الحى فى الحاضر الحى .

وما يبقى من الطاووس يبقى مثيله من الفهد . وهكذا فإن كليهما «قائم» ــ بتجاوزٍ لدلالةِ اللفظة المباشرة ــ فى عالم الغياب : العالم الظلىّ ، الخفى ، ولا ينتمى إلاّ بقدر محدود جداً ، وبصورة إلماحية لبعض السمات البارزة ، إلى عالم الحضور .

وبهذا المعنى ، فإن طاووس سليم بركات وفهده لا يختلفان عن حماره فى شىء فهى جميعاً (مع مخلوقاته الأخرى فى النص)[٦] كائنات بهية ، طيفيّة ، فائتة لكنها تفتن بغيابها لا بحضورها ، وتعيش فى عالم الغياب ، ظلية أو مغيّبة تماماً بالقياس إلى حصان امرىء القيس ناصع الحضور . إن ما يقدمه امرؤ القيس هو ، كما قلتُ ، منحوتةٌ باهرة لتجريد ذهنى ، لنمطٍ ، لحصان مثالى ، أما ما يقدمه سليم بركات فهو قراءة سيميائية غامضة ومبهمة ومتشابكة وموسيقية المنطلقات لونيّتُها ، للذات والعالم والحمار والطاووس والفهد فى لحظة تصادم انخطافية بينها جميعاً .

٣ -

قد تتجلىّ لغة الغياب على مستوى التكوين الكلىّ للنص ، كما تتجلىّ على مستوى مكوّناته الجزئية ونسيجه اللغوى ــ التصورى . ويمكن لأغراض التسهيل فقط ، لا تبنّياً لمقولة نقدية محددة ، أن أستخدم مصطلح «الموضوع»[٧] لأصفَ تجلىّ لغة الغياب على المستوى الأول . وباستخدام «الموضوع» يمكن القول إن لغة الغياب تكون أحياناً ماثلة فى موضوع النص الشعرى نفسه . وأكثر نماذج هذا النمط أهمية وبروزاً مفهوم «الظلّ» فى القصيدة الذى يغلب أن يكون «الشخص الآخر» أو «الشخص الخفىّ» أو «الظل الخفىّ» الذى يتماشى مع «الشىء» ويلازمه ، ويعيش معه ، أو يلازم «الذات» ويتحرك معها ويحيا حياتها . وتتكوّن لغة الغياب فى مثل هذه الحالة من تجسيد النص الشعرى لهذه المسافة الغائبة ــ الخفية بين الشىء وظله ، أو الذات والشخص الآخر ، أو من تركيز النص على الآخر ــ الظل ، بدلاً من الشىء أو الذات نفسها . ومثل هذا التركيز أحد أنهاج «الانزياح التصورى» الذى ساعده فى الفقرة التالية المنطلق الفعل لتقديم تحديد نقدى على قدر من الدقة والجلاء لمفهوم الغياب . وليس من الجديد أن يقال إن مفهوم «الآخر» ، بهذه الصورة ، ذو جذور رومانسية ــ رمزية ، ومتأصّلٍ فى الشعر الرومانسى الغربى ، وفى شعر التصوّف العربى ، حيث يحتلّ «الآخر» الخفى مكانة مركزية فى تجلياته المختلفة وفى خفائه[٨] . كما أنه ليس من الجديد أن يشار إلى أن مفهوم الآخر ، محدداً بهذه الطريقة ، انبثق فى القصيدة العربية الحديثة فى مرحلة متقدمة من مراحل التفاعل الثقافى مع الغرب ، والمعرفة الأكثر حميمية بالشعر الصوفى العربى . ومن أبرز التحقيقات الشعرية للآخر فى الشعر الحديث «الرجل الآخر» فى شعر إليوت ، كما يتجلى فى «بروفروك» و «الأرض الخراب»[٩] بشكل خاص . وقد تكون قصيدة خليل حاوى «وجوه السندباد»[١٠] أكثر النصوص العربية التصاقاً بنص إليوت فى المرحلة التى وصل تأثير شعره فيها أعلى درجة له . غير أن أبرز النماذج المبكرة لنقل التصور الرومانسى للآخر إلى الشعر العربى قد تكون قصيدة نازك الملائكة «الشخص الثانى»[١١] ، التى نشرت فى ديوانها قرارة الموجة (١٩٥٧) .

وسأكتفى من النصوص الكثيرة التى تجسِّد ثنائية الذات/الآخر باثنين : الأول لسعدى يوسف ، والثانى لعبد العزيز المقالح . وقد يكون مجدياً أن يشار هنا إلى أن مفصلاً أساسياً فى تطور شعر سعدى يوسف يتكوّن حين يكتشف مفهوم الظلّية ــ الآخريّة ، ويبتكر شخصية «الأخضر بن يوسف» عام ١٩٧٢ فيما يبدو[١٢] . وهذه الشخصية هى النموذج الأكثر كمالاً وإثارة فى شعر سعدى يوسف لمفهوم الظلّ ــ الآخر وقد وصل فى تطوّره صيغة «القناع» (وأنا أستخدم المصطلح ، مع إحساسى بأنه ليس دقيقاً ، لوضوح المفهوم الذى يشير إليه فى هذا السياق ، ولأن سعدى يوسف نفسه يستخدمه ، كما سيظهر فى نص سأقتبسه منه) . ويبدو لى أن جميع الابتكارات التى ظهرت فى شعر الحداثة ، ابتداء من أوائل الستينيات ، لشخصياتٍ قناعية ، قابلةٌ للتفسير فى إطار ظهور مفهوم الظل ــ الآخر كما أصفه هنا ، وقابلةٌ للوصف فى إطار مصطلح مثل «الذات الأخرى» أو «الأنا الآخر» . وينطبق ما أقترحه على شخصيات مثل مهيار ، والحلاج ، والخيام . . لدى أدونيس وصلاح عبد الصبور وعبد الوهاب البياتى ؛ كما ينطبق على شخصيات أخرى لم تبلغ هذه الدرجة من الشعر ، مثل جلال الدين الرومى لدى سمير الصايغ[١٣] ، أو ذوات ظلية لم تمنح أسماء ، كما فى سلسلة قصائد «تيموتاوس» التى نشرها كمال أبو ديب ، مبتدئة بـ «اللقاء فى تيموتاوس»[١٤] فى عام ١٩٧٤ . وقد أسهمت هذه التجليات لمفهوم «الذات الأخرى» أو «الظل» أو «الشخص الآخر» فى خلق لغة الغياب وتجذيرها وتناميها فى قصيدة الحداثة .

٣ ــ ١

سعدى يوسف : «الشخص الثانى» .

إلى لورنس دريل

«فى المطعم الشتوىّ ، أصغيت إلى سعلته الأولى
راقبته يمسح بالمنديل كفيه
ويكتم الصرخة فى إغماض عينيه
راقبته ، يلحظنى للمرة الأولى
يسخر منى . . .
دون أن يسمعنى حرفاً
و يوقظ الصمت الذى أخفى
كان زجاج المطعم الشتوىّ مبلولاً
وفجأة . . .
غادره ، بالمعطف الباهت ملتفاً

●

وفى المحطات ، تقابلنا ، شربنا الشاى والنعناع
لم نتحدث ، كانت الأمداء تمضى ، ساعة ساعة
وكان يبدو مثقلاً من جلستى ، مرتاع
من وجهى الهادىء ــ فى «تليلات»
كاد ينادينى . . . ولكن جاءت للصيحة ــ
وهكذا عاد إلى عالمه الباحث عن معنى
يرقبنى كاللصّ من زاوية فى عينه اليمنى
مرة أخرى ، افترقنا . . .

لم نقل : صحّة»
وأمس ، فى غرفتى المغلقة الشبّاك
كنت أغنى ، باسماً ، للمطر الناعم
والريح ، والورد الذى لما يزل نائم
وبغتة . .
أحسست بالرجفة فى الشبّاك :
أهى أكفُّ الريح تدعونى ؟
تزورنى ؟
أم غصن ليمون
يريد أن يدخل خوف الريح ؟
أم أغنية للمطر الناعم
تحمل لى من آخر الدنيا عبير الوطن الغائم ؟
لكننى أبصرت عينيه
عبر الزجاج الرطب ، مبتلّتينْ
أبصرت فى عينيه أغنيّتينْ»(١٥) .

٣ ــ ٢
عبد العزيز المقالح

«النقش والخيول الحزينة»

كان ما يشبه الجليد يسقط من السماء
فى مطار القاهرة عندما ترك غرفته
وخرج ليودعنى ويقول لى : غداً
نلتقى فى عدن أو فى صنعاء .

- ١ -

«يشبهنى ،
يخرج من دمى هذا الذى فى النعش
حزنُهُ ، حزنى
وشوقى ، شوقُهُ
وصوتُه يُشبهُ صوتى
يا أنا . . .
أين تغادر الأرضَ ،
وهذه حشرجةُ الليل
وصوتُ ماء الفجر
لا ترحلْ ،
أخرجْ من النعش
وكنْ لسانَ الورد ،
كنْ لسانَ النرجس النبيل

- ٢ -

أسقطُ ،
أرتدى دمعى ،
أسيرُ بين الناس ،
لم أكن فى النعشْ
النعش كان فى دمى
كان معى
كنا نغادر الماضى
ندخل فى الآتى
حين يرانا ــ من رماده ــ الحاضر
لا يكون
لا أكون
يتركنى معلّقاً بين رياح الحزن والبكاء .
. . .
. . .
. . . »(١٦) .

٤ -

تتجلّى لغة الغياب ، على مستوى «نسيج» النصّ وبنيته اللغوية ، فى صور مختلفة ، وتتحقق بأنهاج متعددة . ومن أبرز أشكال تجليها الصورة الشعرية . وقد تكون للصورة ، على هذا الصعيد المحدد ، الفاعليةَ الأعمق فى تكوين الغياب فى شعر السنوات العشر الأخيرة بشكل خاص ؛ إذ تصبح الصورة ، من جهة ، أكثر جذرية فى تكوين النص الشعرى وأوسع انتشاراً فى خلاياه ، وتغدو ، من جهة أخرى ، مختلفة نوعياً عن الصورة فى شعر المراحل السابقة : أكثر تعقيداً ، وتشابكاً ، وإبهامية ، ومغامرة فى خلق اقتراحات وتلاحمات وتواشجات بين مكوّنات للتجربة ، ومعطيات فى الوجود ، تنتمى إلى أكثر العوالم والمجالات افتراقاً وبعداً وتغايراً . وفى الوقت نفسه ، تتجه البنية اللغوية التى تتجسّد فيها الصورة إلى اتخاذ أشكال جديدة أو مغايرة للأشكال التى ألفناها فى الصورة القديمة ، والدخول فى صيغ استبدالية أو إحلالية (يحلّ فيها الشىء مكان الشىء) لا تقوم على إحلال غير المألوف محلّ المتعين المدرك ، كما هو الحال فى الصورة السائدة فى الشعر القديم ، بل على إحلال غير المألوف فى سياق دلالى من المحال فيه غالباً رؤ ية علاقة بينه وبين ذات أو كائن أو معطى لغوى محدّد(١٧) . وتقترب الصورة بهذه الطريقة من الصورة المتمثلة فى الاستعارة الأسطورية ، ومن عوالم الرمز الذى لا يقوم على الاستبدال ، بل على خلق ما يمكن تسميته بالمقولة . فلقد أصبحت الصورة ، بحق ، خلقاً لمقولاتٍ وفُصْلاتٍ (Categories) جديدة وتوسيعاً للوجود ، وإضافة وإثراء له ، عن طريق ابتكار ما ليس بكائن ، ولم تعد تقتصر على استبدالات تتم بين كائنات مدركات لكن إلى درجات متفاوتة فى الوضوح . وتنتمى الأسطورة والاستخدام الأسطورى إلى هذا الحيِّز التصوّرى ، متشكلةً على نقطة عالية منه ، فى الطرف الأقصى من عملية تقليدية ، كالتشبيه البليغ فى مثل «عيناك نجمتان» ، أو التشبيه التام فى مثل «شعرك كالليل فى سواده» .

ومع أن غرضى فى هذا البحث ليس دراسة الصورة الشعرية ، فلقد أوليتها قدراً كبيرا من الاهتمام فى أبحاث سابقة لى ، فإننى سأناقش ، فى إيجاز ، عدداً من النماذج بهدف بلورة النقطة المثارة هنا ، وإدراج نتائجها ضمن السياق العام لمناقشتى للغة الغياب . وسأترك استكمال جلاء دور الصورة فى خلق لغة الغياب إلى فقرات قادمة ، تناقش فيها نصوص كاملة يندرج فيها عدد من الصور .

٤ - ١

كانت الصورة فى الشعر العربى ، حتى عهد قريب ، تميل إلى إبراز المرئى ومنحه درجة عالية من النصاعة والحضور الفيزيائى ، عن طريق

التركيز على خصائصه الحسيّة وأبعاده الشكلية ـ التكوينية أو اللونية . كما كانت الصورة تتشكل غالباً فى مساحة ضيقة أو فى جغرافيا مكانية محدودة . وتندر الصور التى تخرج على كلا هاتين القاعدتين من قواعد التشكيل التخيلى وبناء الصورة الشعرية .

وتتضح هذه السمات فى أبيات امرىء القيس التى اقتبستها سابقاً فى وصف الحصان ، وفى أبياته ، فى «المعلقة» أيضاً ، فى تكوين صورة المرأة . فهو يتناول كل عضو من أعضاء المرأة ، تقريباً ، ويقارنه بمُعطىً فيزيائى مرئى محدود الأبعاد ، خالقاً صوراً تتشكل فى إطار جغرافى ضيق . كذلك تتضح هذه السمات فى بيت ابن المعتز التالى :

«ونرى الهلال كزورق من فضة
قد أثقلته حمولة من عنبر»

برغم ما فى الصورة من مادة تصورية غريبة ، ومن تركيب يخرج على إطار العادى المألوف ، وبرغم سياقها المكانى الشاسع (الذى تقلّصه إلى «الهلال») .

أما الصورة فى قصيدة الحداثة فإنها ذات نمطين متعاكسين : النمط الأول ، وهو الأقل شيوعاً ، شديد التركيز على الأبعاد الفيزيائية للأشياء ، يقلّص مجال التصور إلى درجة تكاد تفوق فى محدوديتها ما يحدث فى الشعر القديم (غير أن ذلك يتمّ فى سياق تكتسب الصورة فيه دوراً أشدّ فعالية وبروزاً فى تكوين النص ومنحِه وحدتَهُ الداخلية ؛ لكن هذا ليس موضوع مناقشتى الآن) . ولعلّ أبرز نماذج هذه الصورة أن توجد فى شعر محمد الماغوط[18] . وهى عادة تتشكّل فى صيغة التشبيه . وهذا النمط لا يعنينى فى الدراسة الحاضرة . أما النمط الثانى من الصورة ، وهو الأكثر شيوعاً ، الذى تزداد درجة تناميه وانتشاره مع الزمن ، فإنه يبدو ، على العكس من النمط الأول ، تغييباً للمرئى ، وإخفاتاً لنتوء تفصيلاته ووضوحه ، وإبعاداً له عن محرق التركيز ، وتوجيهاً للضوء إلى فضاء محيط به ، أو مجاور له ، أو مرتبط به عن طريق الإيحاء والاستدعاء الظلّى والاستجابة النفسية لدى المتلقى ، أو التداعى القائم على المشابهة أو التضاد ، سواء أكانت علاقة المشابهة (أو التضاد) فيزيائية حسية ، أو تشكلت على صعيد . ما يسميه عبد القاهر الجرجانى «مقتضى للصفة وحكم لها»[19] . ونحن ، فى هذا النمط ، أمام الانزياح من المركز للمرئى والاحتجاب الظلّى له . وسأسمى حركة الانزياح هذه باسم «الانزياح التصوّرى» ، وأكتبها بوصفها لصيقة بالانزياح الكنائى ، الذى يتمثل فى مفهوم الكناية فى البلاغة ، وبشكل خاص كما يحددها ويفهمها عبد القاهر الجرجانى . وسأناقش الانزياح الكنائى مناقشة مبدئية لا تهدف إلى التقصى والشمول ، بل إلى بلورة نموذج يسهّل توضيح المنطلقات النظرية للتحليل الذى أسعى إلى إنتاجه الآن للمفهوم الذى اقترحته قبل قليل .

٥ ـ

حين يريد شاعر أن يصف إنساناً بالكرم ، فإن فى متناوله عدداً لا بأس به من الأنهاج اللغوية ـ التصورية لأداء ذلك . أولها أن يقول : «شادى كريم» ، بهذا الأسلوب المباشر الذى سمّاه عبد القاهر الجرجانى تأدية «المعنى»[20] ، وسمّاه بالمصطلح نفسه بعد عشرة قرون من الزمان مايكل ريفاتير[21] . والسمة الأولى لهذا الأسلوب ، من وجهة نظر المناقشة الراهنة ، ليس كونه استخداماً للكلمات بدلالاتها القاموسية الراسخة ، كما يقال عادة ، بل وضع الشخص الموصوف ـ المرئى فى المحرق من اللغة والتصور . فشادى هو المبتدأ ، وهو صريح تماماً وقائم من الوعى والتصور ، ومن اللغة أيضاً ، فى المركز منها جميعاً . هو ، بمصطلحات لغوية معاصرة ، الفاعل النفسى والفاعل النحوى للجملة[22] متطابقين تماماً . والصفة «كريم» تأتى استكمالاً له وتخصيصاً لما يراد أن يُبرزُ عنه بعد أن انتصب هو فى الذهن والوعى واللغة محتلا ، بوجوده الكلىّ العام غير المخصَّص ، مساحة الوعى بأكملها . والحركة هنا ، إذن ، هى حركة من الوجود الكلىّ غير المقيَّد إلى تخصيص لهذا الوجود وتقييد له بِسَمةٍ محددة . وتمثّل عملية التخصيص هذه آلية تركيز وإقصاء فى آنٍ واحد ؛ فهى تركز شادياً وكرمه فى المحرق من الوعى ، وتقصى جميع الخصائص الأخرى ، القائمة فى الواقع والممكنة ، لشادى عن مساحة الوعى والتصور والدلالة (كونه وسيماً ، أسمر ، طويلاً ، شاعراً ، يعيش الآن فى الجزائر ، إلخ) .

أمّا الأسلوب الثانى القابل للاستخدام لوصف شادى بالكرم ، فهو أن يقال : (٢) شادى بحر ، أو (٣) رأيت البحر ، أو (٤) شادى كثير الرماد ، أو (٥) إن الكرم يقطن بيت شادى .

ولكل من هذه الأنهاج خصائصه المميِّزة وطاقاته التعبيرية ـ الدلالية الخاصة . ومنها أودُّ أن أركّز الآن على (٤) ، و(٥) ، لأنهما حالتان مُميَّزتان من حالات الانزياح الكنائى موضع المناقشة .

لقد أدرج الجرجانى هذين النمطين تحت ما أسماه تأدية «معنى المعنى» ، (ما أسماه ريفاتير بعده بعشرة قرون أيضاً بمصطلح مقارب يشير إلى العملية نفسها وهو «الدلالة» [23]) . ويتشكلّ «معنى المعنى» من استخدام جملة لغوية تدل فى ذاتها على معنى مفيد مكتمل ، لكنه ، فى السياق الذى يستخدم فيه ، لا يبدو مؤدياً لوظيفة مرتبطة بالتركيب الدلالى الكلى للنص (أو بعبارة أخرى ، لا يبدو نهائياً) ، ثم من حمل هذا المعنى الأول المتشكّل لمعنى آخر يقود إليه عبر سلسلة من الترابطات والمقتضيات واللوازم التى يلعب السياق دوراً طاغياً فى فرضها وتحديدها ، كما تلعب تدخلاتُ المتلقى نفسه ، ومشيئتُه فى توجيه المعنى وإنتاج معنى دون آخر ، دوراً مهماً فى فرضها وتحديدها . وبهذه الآلية ينتج المعنى مضموناً آخر للجملة اللغوية ، لا ينتج من المعانى القاموسية ، أو الدلالات المألوفة للعلامات اللغوية المستخدمة فيها ، بل مما يقع خارج هذه الدلالات ، ويحتلّ مساحة جغرافية خفيّة ، بعيدة عنها ، وضمنية أو ظلية . أو ، بلغة البحث الحاضر ، «غائبة» .

ويقدِّم النهج (٤) نموذجاً ممتازاً لتوضيح العمليات التى وُصِفَتْ أعلاه ؛ فالعبارة «كثير الرماد» تعنى شيئاً واضحاً : إن فى بيت شادى أو ساحة بيته رماداً كثيراً . ونحن نعرف «معنى» الكثرة والرماد ، و«المعنى» الناتج من تركيب الإضافة ، بصورة مباشرة مستندةٍ إلى القاموس وقواعد الأداء فى اللغة . غير أن السياق الذى تستخدم فيه هذه العبارة (المدح ، مثلاً) يخلق شعوراً بأن المعنى المتشكّل حتى الآن غير مكتمل ؛ لأنه لا يقدِّم قيمة مدرجة فى الثقافة ضمن القيم التى

يُمدَحُ المرء من أجلها . وهكذا يتدخّل المتلقى ليكسر الدائرة المكتملة للمعنى ويفتحها ، ويبحث عن امتداد للمعنى خارج إطار الدلالات القاموسية للعلامات المستخدمة فى العبارة . ويؤدى فتح الدائرة إلى إشكالية تتطلب فرض سياق حضارى كامل ، أو ربط العلامات بسياق حضارى كامل ، قبل أن تتشكل حلقة دالّة جديدة . فكثرة الرماد تنتُج ، عملياً ، من كثرة إحراق مادة مثل الحطب .

وكثرة إحراق الحطب تدلّ على كثرة الطبخ . غير أن هذا صحيح فى سياق حضارى محدد فقط ، هو سياق البيئة البدائية (الصحراوية ، الريفية ، غير الصناعية) . فأمى تطبخ الآن على طباخ الغاز ، ولو طبخت ليل نهار لما بقى رماد فى مطبخنا . ولا تُحلّ الإشكالية إلا بفرض قسرى لسياق حضارى بدائى تتشكل فيه دلالة العبارة . ثم إننا بعد فرض هذا السياق مواجهون بإشكالية ثانية : شادى كثير الرماد ، لأنه كثير إحراق الحطب ، لكن لماذا يعنى ذلك بالضرورة أن الحطب يُحرق من أجل الطبخ ؟ قد يكون شادى ببساطة يشعر بالبرد إلى درجة تفوق العادى ، ويحرق فى فصل الشتاء كميات كبيرة من الحطب للتدفئة . هكذا نتدخل مرة أخرى لنفرض ، قسراً ، أن الحطب يحرق للطبخ . وتواجهنا ، فوراً ، إشكالية ثالثة : حسناً إن شادى يطبخ كثيراً من الطعام . لكن من قال إن لذلك علاقة بالكرم ؟ إن شادى نَهِمٌ أكول ، وهو فى بيئة دينية تسمح له بالزواج من أربع ، وهو متزوج فعلاً من أربع : ولديه من كل واحدة عشرة أولاد . وهم يأكلون كثيراً ليل نهار ، لذلك يطبخون كثيراً ، ويبقى لديهم رماد كثير .

«لا . لا» ـ يجب أن نصرخ ، متدخلين مرة أخرى ، لنفرض اتجاهاً للمعنى . الطبخ يتمّ لإطعام الضيوف . الضيوف يفدون على شادى ليل نهار ، وهو يطبخ لهم ، لا ليشبع «عشيرته» الصغيرة .

حسناً . إذن ، الضيوف . لكن من قال إن الطبخ للضيوف يدل على الكرم . فى الأشهر الأولى من حياتى « العربية » فى أوروبا ، خرجنا ثلاث مرات ، أنا وأربعة من زملائى الطلبة ، إلى المطعم نتعشى معاً . وبحماستى المعهودة ، دفعت الحساب فى المرة الأولى ، والمرة الثانية ،وكدت أدفعه فى المرة الثالثة حين انفجر فى وجهى أحدهم الصديق العزيز ـ ليقول لى : «اسمع : أنت تتصرف بغطرسةٍ تمقتها . أنت تزدرينا بانتظام ؛ تظننا معدمين أو بخلاء فتدفع ثمن طعامنا» . و صعِقْتُ !! واضطررت للشرح : العادات العربية إلخ . . وغفر لى بعد لأى ، ودفعوا ، وسامحونى جميعاً ، وحُلّت المشكلة بقرار جماعى هو أننى لست متغطرساً ، بل أحمق وأبله ومبذِّر لأموال أبيه !!

من قال إذن إن إطعام الضيوف بهذه الكثرة التى تبقى أكواماً من الرماد فى الساحة بلاهة ، وحمقاً ، وتبذيراً ، خصوصاً وهو يتمُّ فى صحراء قاحلة يندر فيها الطعام ؟ نحن ، وذلك بإدخال سياق ثقافى كامل ، هذه المرة ، وإيلاج العبارة «كثير الرماد» فيه وتمثّل سلم القيم فيه : «من يطعم الضيوف يكن كريماً» .

هكذا ، بعد سلسلة منهكة من الصراعات والإشكاليات والحلول ، يقود التعبير الذى بدا بريئاً ، ساذجاً ، ذا معنى بسيط ، من كثرة الرماد إلى الكرم .

٦ ـ

من الجلى أن السلسلة التى وصفتها «محشوَّةٌ» بالغياب ، بل بالغيابات : سياق حضارى غائب . سياق ثقافى غائب . أشباحُ مجهولون لمتلقين مجهولين يتدخلون عند كل انفتاح للدائرة ليوجِّهوا حركة السير ـ « إلى اليمين ؟ » ، «لا . إلى اليسار» . وهكذا . غابة سيمائية مختلطة نفرض نحن عليها النظام ، مصطدمين فى كل لحظة بهذه الموجات فى الغيابات . وكل ذلك فى تعبيرٍ بسيط : «شادى كثير الرماد» .

أما النَّهْجُ الخامس فإنه من أكثر أنهاج الانزياح الكنائى ثراءً دلالياً وتصورياً ، وأكثرها تعاملاً مع لغة التشكيل الحسىّ الناصع ، ودخولاً فى الغياب ، فى آن واحد . وهو الآلية التى تنتهى فى ذروة من ذراها بأحد الأنماط الغنية للرمز والترميز واستخدام الرموز . غير أننى ، لتسهيل الأمور ، سأقتبس مثلاً بسيطاً نسبياً ناقشه عبد القاهر الجرجانى أيضاً .

«إن السماحة والمروءة والندى
فى قبة ضُرِبَتْ على ابن الحشرج»[24]

من الجلى هنا أن الممدوح هو ابن الحشرج ، وأنه يُمْدَح بامتلاكه لصفات «السماحة والمروءة والندى» . غير أن ما حدث هو عملية إزاحة تصورية أولية ؛ فقد نُقِلَ ابن الحشرج من موقع الصدارة فى الوعى والتصور ، أو من محرق التركيز ، إلى موقع آخر من الوعى والتصور واللغة ، أقل مركزية (وحدث تفاوت بين موقعه فاعلاً نفسياً للجملة وموقعه فاعلاً نحوياً لها) . وقد احتلّت مساحة الوعى ، بتدرّج واضح فى التباعد عن المركز ، أولاً ، الصفاتُ «السماحة والمروءة والندى» ، و ، ثانياً ، الصورةُ الفيزيائية الحسية للقبة المضروبة ، و ، ثالثاً ، العلاقةُ المكانية بين السماحة والمروءة والندى وهذه القبة ، و ، رابعاً : العلاقة المكانية بين القبة وابن الحشرج (متجسدة فى بُعْدٍ حسى يخلقه الفعل «ضُرِبَتْ») ، و ، خامساً ، تطابقُ العلاقتين المكانيتين الناجمتين . وعن طريق هذه الإزاحة وهذا التطابق تكتمل الدلالة الكلية للبيت ، المتمثلة فى القول البديل الممكن «إن ابن الحشرج سمح ، ذو مروءة ، وكريم» (مع وجود عملية ترابط مجازى ثانوية بين الندى والكرم : الندى يحيى المعشب ، والكرم يحيى النفس . فيصبح الكرم ندى والندى كرماً) .

ما يعنيني ، بالدرجة الأولى ، من مناقشة الكناية بنمطيها (٤ ، ٥) هو بلورة ما أسميته **الانزياح الكنائى** ، لاستخدامه نموذجاً لما أسميته **الانزياح التصورى** . وينجلى من النموذج أن الانزياح التصورى ينقل المرئىَّ من محرق التركيز إلى موقع أقلّ بروزاً ، يغدو فيه المرئى أقل نصاعة ونتوءاً ، ويكتسب حضوراً ظلّياً . وتتفاوت أنماط الانزياح التصورى (التى تضمُّ الانزياح الكنائى ، لكنها تضمُّ أشكالاً أخرى من الانزياح أيضاً) كما تتفاوت درجات الانزياح ، حتى إن المرئى قد يكتسب حضوراً ظلّياً ، أو يدخل فعلياً فى عالم الغياب . وفى هذه الحالة تتحول لغة الحضور إلى لغة للغياب ، هى غرضى الرئيسى من المناقشة الحالية .

لكن قبل أن أتابع الدراسة ، يحسن أن أوضِّح أننى حين أستخدم كلمة «المرئىّ» لا أقصرها بالتحديد على المدركات البصرية ، بل

أوردها فى سياق يكسبها طابعاً تعميمياً ، فتضمُّ جميع أشكال «الشيء المتناوَل» أيّاً كانت . أى أن «المرثى» تغطى أيضاً المسموع والمشموم والملموس والمتذوَّق ، من جهة ، كما تغطى ما لا يقع فى متناول الحواس ، من جهة أخرى ، أى التصورات والمفاهيم والانفعالات والمشاعر (المجردة) والمركبات التخيلية . . إلخ . وبكلمات أخرى أقول إن ما أقوله عن المرثى وعن عمليتى الانزياح التصورى والكنائى اللتين قد يخضع لهما ، ينطبق أيضاً على كلِّ ذات أو مفهوم أو انفعال يمكن أن نعده الموضوع الذى يتناوله النص الشعرى أو البؤرةَ الدلاليةَ ـ التصوريةَ التى ينبع منها النص . بهذا المعنى يصبح المرثى ، مثلاً ، فى قصيدة يرثى فيها شاعر رجلاً مات ، هو المرثىَّ ؛ وتصبح الحرية ، فى قصيدة عن صراع الوطن من أجل حريته ، هى المرثى ، وهكذا . وسيزداد استخدامى للمرثى وضوحاً فى أثناء تنامى البحث الحاضر .

٧ ـ

انطلاقاً من المناقشة السابقة ، يمكن أن تزداد لغة الغياب جلاءً عن طريق المقارنة بين عدد من النصوص . لنقارن مثلاً قصائد رثاء قديمة مع قصيدة رثاء حديثة . إن رثاء الخنساء لصخر ، مثلاً ، يُبرِزُ صخراً فى محرق التركيز ، بصفاته الفيزيائية والأخلاقية . فصخر هو المبتدأ الذى تنطلق منه الجملة وتنسج نفسها لتزوِّدنا بمعلومات عنه . وهو أيضاً المحتلّ لمساحة الوعى ؛ وأشياء العالم والتجربة لا تدخل النص إلا من أجل أن تلتفَّ حوله وتزيده بروزاً وحضوراً :

«وإن صخراً لتأتمُّ الهداة به
كأنه علم فى رأسه نار»

وكل ما يعرض من انفعالات أو تصورات (بما فى ذلك الصورة الشعرية) ينبع من صخر ومن وجوده فى محرق التركيز ، ويتشكل فى لغة بالغة الوضوح ، مضاءة تماماً ، ناصعة الحضور ، مصدرُ حركتها صخرٌ ، ومحورُ تناميها صخرٌ ، ومآلُ حركتها صخرٌ .

وفى رثاء جرير لزوجته ، بعد ذلك بزمن طويل ، تظل هذه السمات طاغية ؛ فالزوجة هى مبتدأ الجملة ـ القصيدة ، المحتلة لمساحة الوعى ؛ وهى فى محرق التركيز ، ومحور نمو النص كذلك . وبعد أكثر من ألف عام يكتب أحمد شوقى قصيدته فى رثاء عمر المختار[٢٥] ، فتظل لها خصائص قصيدتىْ الخنساء وجرير على هذا المستوى المحدّد : وهو كونُ المرثىِّ المحتلَّ لمساحة الوعى والتصوُّر (ومبتدأ الجملة ـ النص) ولمحرق التركيز ، وكونُ اللغة التى تتناوله لغة الحضور الناصع المضاء .

وبالمقارنة مع هذه النصوص «القديمة» ، يبدو رثاء عبد العزيز المقالح ، مثلاً ، لرجل صادق ، مختلفاً ومغايراً تماماً ؛ ففى هذه القصيدة يحدث شىء آخر ، مباين جذرياً . وما يحدث ، كما سيظهر فيما بعد ، ليس أمراً فريداً فى شعر الحداثة ، بل إنه ليتكون فى سياق من التحولات تصبح فيه لغة الغياب سمة بارزة للرؤية والتناول والأداء فى الجسد الرئيسى من شعر الحداثة . ها هو ذا نص المقالح :

٧ ـ ١
المقاطع الأولى من مرثية رجل صادق

«آن للقلب أن يكتب الموت
أن يتباهى بأحزانه ،
وخطاياه ،
أن يتوارى عن الثلج
أن يدخل الكفن ـ المهد
أن يتسلق جذع المنية ،
أن يتوحد
مكتظة بالخطيئة دائرة الخلق
مكتظة غابة الناس ،
لا شىء يمسك هذا الحصان الجريح

. . .

سيدى الموت :
نحن رعاياك
نخرج منك ونأتى إليك
تكون البداية خيطاً من الوجد
خيطاً من الوجد والشوق
خيطاً من الوجد والشوق والمجد
تخدعنا لغة الأرض
نَسقط فى فجوة لا حروف بها
ونعانى من الكلمات
تكون النهاية خيطاً من الحزن
خيطاً من الحزن والخوف
خيطاً من الدم والموت والكلمات
لك المجد يا سيد الكائنات
لك المجد يا من يهدهد صدر الجنائز ،
تنهش وجه الصقور .

. . .

آن للجسد المتشقق أن يتهجم ،
أن يستوى للصلاة
هنا الأبدية :
. . هذا هو الباب ـ
مفتوحة للنخيل الفلاة
وللخيل تدنو الهضاب
إرتحلْ للمدينة قبراً
وللنهر قبراً
وللحلم قبراً
وكن واحداً بعد أن ضاع صوتك
ضيعك الأقربون
وحاولك الأبعدون
اقترب من نهايتها
يا اشتعال الأقاليم فى زمن البدو
يا نجمة فى بيارق أيلول
يا فارساً يترجل قبل الأوان .

. . .

يا وحيد المسافات والجرح
يا آخر الطاهرين

افتقدناك ،
أرملة الفجر تجلس في الحزن ،
تسأل عنك ،
ولا تقبل فيك العزاء
هي الآن تخبز للجائعين رماداً
وتكتب :
ما أقبح الأمس
ما أقبح اليوم
ما أقبح الـ . . .
يا وحيد المسافات والجرح
أرملة الفجر تجلس في طبق فوق مائدة الليل
تكتب :
إنّا فتحنا لك الصبح قبراً
فتحنا الظلام لأهلك قبراً
وصارت بلادك مرثيةً وقصيدة»(٢٦) .

يبرز تأمل هذا النص السمة الجوهرية التي أسعى إلى بلورتها في قصيدة الحداثة . لنأخذ المقطع الأول ، مثلاً ، ونبحث فيه عن المرثي = المرثى . وسنكتشف سريعاً أن صورة المرثى مفقودة تماماً . إن المرثى ليس حاضراً ، بل غائب . ونحن لسنا أمام لغة تبرز المرثى ناتئاً ، ناصعاً في حضوره ، بل أمام لغة تغيّب المرثى وتوجّه الضوء إلى مساحة من الوعي ، والتصوّر ، بعيدة عنه ، أو خارجية عليه ، مع أنها ــ دون شك ــ نابعة منه ، أو من حدث موته ، بوصفه البؤرة التجريبية التي يفيض منها النص . ومعنى هذا أن اللغة مرتبطة بالمرثى بشكل أو بآخر ، يذكّران بالانزياح الكنائي الذي وصفته سابقاً ، دون أن يتطابقا معه . غير أن هذا الارتباط مغلق ، وخفيٌ ، ينتج من المقطع الأول بل من عنوان القصيدة ومقاطعها الآتية .

وحين نكتمل قراءة المقطع الأول يقفز سؤال إلى الذهن : ما «الموضوع» أو «النقطة» أو «الفكرة» (بمصطلحات تقليدية تماماً) التي يدور عليها هذا المقطع أو يبرزها ؟

هل هي : «لقد آن وقت الرحيل إلى الموت» ؟ وإذا كانت كذلك ، فهل تُبرزُ هذه «الفكرةُ» المرثيَّ في إهاب من الحضور الناصع مضاء بضوء ساطع كاشف ؟ إن إعادة النظر سريعاً تكفي لتقديم إجابة بالنفي .

في المقطع الثاني ، تقترب القصيدة من بلورة «فكرة» أو «نقطة» أكثر جلاء عن طريق مخاطبة الموت وإنشاء علاقة معه : «البداية وعد ، والنهاية مأساة» ؛ «الموت هو البداية والنهاية» ؛ «الموت سيد الكل» . وهذا البعد التأمل الميتافيزيقي للمقطع يشكّل تنامياً «للفكرة» الغامضة التي تكونت في ثنايا المقطع الأول ، لكنه لا يزيد درجة تبلور المرثيّ في النص ، ولا يصل به إلى درجة أعلى من الحضور . إن النص ما يزال يتابع تشكُّله في مساحة انفعالية ، شعورية ، تصورية ، لا يقع المرثيُّ في الوسط منها ، ولا تضيء المرثى ، بل تضيء الذات المتأملة وموقفها من الموت . وهذا معناه أن المرثى ما يزال غائباً ، نائياً عن محرق التركيز في النص .

أما المقطع الثالث ، فإنه يتحول في اتجاه مغاير لتنامي النص حتى الآن : الأبدية (النهاية) ، في مقابل المقطع الأول الذي انطلق من البدء : أوان الرحيل . غير أن المقطع الثالث لا يتابع تركيزه على الأبدية ، بل يأخذ بإحضار المرثى إلى مساحة الصورة واللغة . والإنشاء الذي يبدأ المرثى بالحضور عبره وفي نسيجه إنشاء تشكيل متعدد المحاور والسمات ؛ فهو أقرب إلى ضربات ريشة فنان سريعة تقبض على نقطة جوهرية تتصل بالمرثى دون أن تبرزه إبرازاً يصل إلى حد الحضور الناصع . وضمن هذا النسيج نفسه تتشكّل لغة الغياب من مجموعة من التكوينات الدلالية ، التي لا تتجسّد في فكرة واحدة متناهية مكتملة ناصعة الحضور ، بل تشعّ بإشعاعات خفية ، مؤلّفة من مكوّنات متفاوتة الدلالة ، متضاربة ، لا تصل إلى حالة الحضور الكلي بل تتسرب إلى عالم الغياب . مثلاً :

«مفتوحةٌ للنخيل الفلاةُ
وللخيل تدنو الهضابُ»

ترد هاتان الصورتان في سياق الحديث عن الأبدية : «هنا الأبدية . . هذا هو الباب» . لكن ، ما الذي تقوله هاتان الصورتان عن الأبدية على وجه التحديد ؟ إنهما في موقع صفات من الأبدية ، مثل «الغرفة» في العبارة «هذا هو البيت : الغرفة الأولى غرفة الطعام ، والثانية للضيوف . . إلخ» . لكن أي صفات تنسب الصورتان للأبدية ، وما الذي تخصصه فيها ، بالطريقة التي تُخصِّصُ فيها «الغرفةُ» مادةً معلوماتية معينة عن البيت ، وعلاقة مكانية بين البيت والغرفة . . إلخ ؟ لا شك أن لكلتا الجملتين «معناها» الموضعي المباشر ، بالطريقة التي امتلكت بها «شادي كثير الرماد» معنى موضعياً مباشراً : «الفلاة مفتوحة للنخيل . . إذا شاء أن يدخل ، أو قابلة لأن تزرع بالنخيل . والهضاب تدنو من أجل الخيل» . لكن كيف تترابط هاتان «الفكرتان» ؟ وكيف تتكاملان ؟ وكيف تصبحان في تكاملهما قولاً ذا دلالة محددة عن الأبدية ؟ ؛ أعني : ما مصدر الحضورُ الذي تخلقه هاتان الفكرتان في انحلالها في الحقل الدلالي المتشكّل من الأبدية ؟ وإلى أي مدى تزيدان حضور «المرثيُّ» في النص وتسهمان في نقله إلى محرق التركيز ؟

ويمثل هذه الأسئلة نواجه التكوينات اللغوية النهائية في المقطع :

«يا اشتعال الأقاليم في زمن البدو
يا نجمة في بيارق أيلول
يا فارساً يترجّل قبل الأوان»

من الجليّ أن لكل من هذه التشكيلات «معنى» قائماً في ذاته ، لكن على تفاوت في درجة الإفصاح وفورية تكوُّنِ المعنى واندراجه ضمن الشبكة الدلالية للنص وتغذيته لها . إن فكرة الفارس الذي يترجل قبل الأوان ، في التشكيل الثالث ، بمعناها ودلالتها المحددين تقول شيئاً مهماً عن المرثى هو أول ما يقال عنه مباشرة في النص : لقد مات قبل أوانه (في شبابه ؛ قبل جني الثمار ؛ قبل تحقيق الانتصار ؛ إلخ) . أما التشكيل الثاني فإنه «يعني» لكنه لا «يدلّ» في ذاته ، أو ، بلغة عبد القاهر الجرجاني ، يؤدي «معنى» لكنه لا يفصح عن «معنى المعنى» . فالتشكيل غير مكتمل الدلالة من حيث هو نص ، لأنه يحيل إلى العالم الخارجي ، إلى درجة تجعل استناده إلى هذا العالم أساسياً في تكوينه .

إنّ التصور فى «نجمة فى بيارق» ذو معنى ؛ لكن حين نضاف هذه البيارق إلى «أيلول» يبدأ المعنى فى الدخول فى عالم الغياب ، وتغيم الدلالة . هل البيارق لأيلول الخريفيّ ، بالترابطات المألوفة التى يثيرها ؟ وما دلالة ذلك ؟ ولماذا يكون لأيلول بيارق ؟ هل أيلول زمنٌ دالٌ فى سياق غير سياق الفصول والمواسم ودورتها ؟ وما دلالته ؟ وما السياق الذى يدلّ فيه ؟ ولابد هنا من التدخل الفاعل للمتلقى لاستكمال الدلالة ، أو لتوليد الدلالة . ومما يزيد الأمر تعقيداً أنه ليس ثمة من قرينة تحيل إلى نمط السياق الدالّ الذى نحتاج إلى موضعة التعبير فيه من أجل أن يكتسب دلالته ، (كما يحدث عادة فى الاستعارة من النمط «رأيت غزالة» ، إشارة إلى امرأة) . ويصبح البحث عن السياق المانح للدلالة عشوائياً إلى حد بعيد . وقد يحدث ، وقد لا يحدث ، أن المتلقى يملك بالصدفة معرفةً خارجية تاريخية الطابع ، تتضمن المادة المعلوماتية التالية :

١ - أنّ الشاعر يمنى .

٢ - أنّ فى تاريخ اليمن المعاصر حدثاً حاسماً هو الثورة على حكم الإمام وتدمير الإمامة وإقامة الجمهورية .

٣ - أنّ هذه الثورة حدثت فى شهر أيلول (وتسمى الثورة السبتمبرية فى كثير من الإشارات إليها) . وقد يحدث ، وقد لا يحدث أيضاً ، أن معرفة المتلقى تمتد إلى نمط سيروى ؛ إذ تضم المادة المعلوماتية الثانية : أن عبد العزيز المقالح من الشعراء — المفكرين الذين دعموا الثورة ، بل كانوا من القوى الأساسية الفاعلة فى تحقيقها ، وأنه ذو موقف عقائدى واضح ، يتمثل فى دعم الثورة والانتصار لها . وإذا حدث أن معرفة المتلقى ضمّت هذه المادة المعلوماتية كلها ، استطاع التشكيل « يا نجمة فى بيارق أيلول » أن يفصح عن دلالة محددة : «أنت بطل من أبطال الثورة» ، وانكشفت الخطوط السليمة لعملية الانزياح التصورى التى حدثت فى إنتاج التشكيل مولدة «المعنى» و «معنى المعنى» بسِلْسِلةٍ من الترابطات والانفتاحات ، مختلفة تماماً عن السلسلة المتمثلة فى كلا «شادى كثير الرماد» و«حسّان طويل النجاد» ، من جهة ، وفى «رأيت غزالة» ، من جهة ثانية . ويكمن الاختلاف فى طبيعة العلاقات التى تقوم عليها كل من هذه العمليات المتميزة من الانزياح الكنائى والانزياح التصورى .

يبقى التشكيل الأول ؛ وهو يتأرجح بين الدلالة المحددة واللا محدودية . إن الزمن زمن البدو ، وأنت اشتعال الأقاليم ؛ أنت الثورة التى تشتعل لتغيّر زمن البدو . إن هذا التكوين الدلالى احتمالى صرف ، لا يمكن دعمه من خلال سياق النص ، أو «السياق الموضعى» . فالبدو فى النص مكوِّن طارىء لا يرد إلا فى هذا الموقع ، ولا يملك رسالة محددة . والمتلقى بحاجة إلى توسيع السياق الموضعى ، أو تغييره ، والبحث عن سياق ثقافى — حضارى عام ، يدخله فى قراءة النص ، عن طريق موضعة التعبير المناقش فيه . لكن ، ما هذا السياق ؟ وما العوامل التى تعيننا على اختياره ؟ وجدير بالملاحظة أن كل هذه الأسئلة تنبثق مع التعبير . . « يا اشتعال الأقاليم فى زمن البدو» قبل أن نكون قد وصلنا إلى التعبير «يا نجمة فى بيارق أيلول» والمناقشة التى جرت أعلاه . ويبدو أن تدخل المتلقى يتطلب معرفة من أنماط متعددة ، سياسية وجغرافية وتاريخية وسيروية ، لكى يموضع التعبير المناقش فى سياق الصراع الثقافى — الحضارى المريق بين الصحراء والعالم المتحضر فى الجزيرة العربية ، أى بين قطبيها الصحراوى — البدوى والحضرى — اليمنى ، ثم فى سياق الصراع العسكرى — السياسى الذى حدث بعد قيام ثورة أيلول اليمنية . وحتى حين يحدث ذلك ، فإن الدلالة مازالت احتمالية ، تتأرجح بين أن تكون أو لا تكون ؛ أى أنها أدخل فى عالم الغياب منها فى عالم الحضور .

ومن الواضح تماماً أننا فى تشكيل الدلالات السابقة نعرض لمشكلة مزدوجة فى اللغة والنقد هى إشكالية العلاقة بين ما أسميه «البعد المعجمى» للغة وما أسميه «البعد الإشارى» للغة ، أو بين «المعنى» من حيث هو نتيجة لآليات الأداء (الداخلية) التى تحكم ارتباط العلامات اللغوية المفردة ، و «معنى المعنى» من حيث هو ناتج لعمليات أداء مختلفة (خارجية) ، ترتبط بالنص الكلى . كيف يتم الانتقال من «المعنى» إلى «معنى المعنى» ، على صعيد تعبير جزئى مثل «كثير الرماد» أو ما يشبهه ؟ ثم ، بتوسيع العمليات والمفاهيم ، كيف يتم الانتقال من «النص» إلى «العالم» الذى أُنتِجَ فيه النص ؟ ثم كيف تتحقق العملية الوسيطة : وهى الانتقال من «معنى» النص إلى «دلالته» (أو من معناه إلى معنى معناه) قبل أن تتم النقلة من النص إلى العالم ؟ وفى اعتقادى أن هذه الإشكالية هى من أكثر ما يواجه التفكير النقدى الحديث فى العالم من معضلات إلحاحاً فى تطلب إيجاد حلّ لها ، لكنها غير محلولة فى أى نظام نقدى أعرفه . ولقد خصصت لهذه الإشكالية أبحاثاً مستقلة لا أريد الدخول فى مناقشة أطروحاتها الآن . وسأفترض أننا قادرون على إيجاد حل لها ، وعلى الاستناد إلى هذا الحل فى إنتاج الدلالة فى هذا النص وفى النصوص الأخرى التى يناقشها هذا البحث ، تسهيلاً لمتابعة الدراسة .

لكن : لماذا يدعو التركيب الثلاثى الذى يقع بين التشكيلات التى ناقشتُها المخاطَبَ إلى أن «يرتحل قبراً للمدينة وللنهر وللحلم» وإلى «أن يكون وحيداً» ؟ ، ألأنهم ضيّعوه ؟ ألأنهم لم يفيدوا من صدقه وإخلاصه ؟ وهل المخاطَبُ هو بالضرورة المرثى ، أو يحتمل أن يكون الذاتَ الناطقةَ للنصّ ؟ ثم هل يمثل هذا المقطع فى وجوده الكلى درجة عالية من الحضور ؛ حضور المرثى ؟ أم أنه تشكيل دلالى يتم فى إطار لغة الغياب ؟ إن القراءة المتأنية لتسمح بالقول : إن هذا التشكيل يتم فى إطار لغة الغياب ، مع أنه يصل بالمرثى إلى درجة من الحضور لم يبلغها فى المقطعين الأول والثانى .

يختلف المقطع الرابع عن المقاطع الثلاثة السابقة فى أنه يُفْتَتَح بالتوجه إلى المرثى ، ويصفه بلغة أشدّ نصاعة ووضوحاً من لغة المقاطع التى سبقته . وكذلك يتسم المقطع الجديد بورود مجموعة من الألفاظ ذات الحقول الدلالية المرتبطة بسياق الرثاء : «الطاهرين ؛ افتقدناك ؛ الحزن ؛ أرملة ؛ قبراً ؛ مرثية» . بيد أن اللغة فى تكوينها الكلى التباسيةٌ ، تبدأ — فجأة — بتخفيف حدة الوضوح والمباشرة ، وتأخذ فى إدخال المرثى فى سياق الغياب . فالقول : «يا آخر الطاهرين» «افتقدناك» ناصع الدلالة مباشرها ؛ غير أن القول : «يا وحيد المسافات والجرح» هو أقل نصاعة ووضوحاً . ما دلالة «وحيد المسافات» على وجه التحديد ؟ وما علاقتها «بالحصان الجريح» الذى لا يمسكه شىء فى المقطع الأول ؟ ثم كيف يوصف المرثى بأنه «وحيد الجرح» فى صيغة الحاضر ؟ أم أن الصيغة تحمل الدلالة على الماضى :

«لقد كنتَ وحيد الجرح» ؟ وسرعان ما تتطور هذه اللغة الالتباسية ، معمِّقةً التباسها ، ومخفِّفةً درجة النصاعة والجلاء فيها حتى لتكاد تعدمها ، وداخلةً في لغة الغياب . فمن أرملة الفجر التي تجلس في الحزن ؟ ولماذا لا تتقبَّل فيه العزاء ؟ وما دلالة أنها تخبز للجائعين رماداً ، في سياق موت المرثي وعدم تقبلها للعزاء فيه ؟ إنها لا تقدم للجائعين طعاماً فعلياً . هذا جليٌّ ؛ لكن ، ما دلالة ذلك على وجه الدقة ، منسوباً إلى أرملة الفجر ، في سياق رثاء المرثي ؟ هل كان المرثي هو مصدر الطعام الحقيقي للجائعين ، وحين مات انعدم هذا المصدر ؟ أم أن الدلالة الرمزية للفجر ، في الوعي الإنساني العام ، والسياق الحضاري الخاص (أي كونه نقطة البداية والتفتح والأمل والضوء . . إلخ) ، تصبح هي موضع التركيز ، فيرى الفجرُ نفسه الآن مصاباً بفقدان المرثي ، وتبقى ، هكذا ، له أرملة ؟ (لأن فجر الثورة نُكِبَ الآن بالمصاب الفادح فلم يتنامَ ليتحول إلى نهار كامل ؟) .

وتزداد درجة الغياب حين تأتي الجملة الاحتمالية «ما أقبح الأمس / ما أقبح اليوم / ما أقبح الـ . . . . » ، برغم أن ورود «الغد» مكان النقاط الثلاث هو الاحتمال الأرجح . ثم يزداد الغياب حين تعود صورة أرملة الفجر إلى الظهور لكن بدرجة أعلى من التعقيد والتشابك والالتباس :

«أرملة الفجر تجلس في طبق فوق مائدة الليل» .

وهي صورة مدهشة شعرياً ، باهرة الغنى والثراء الحسيّ ، وبارعة على مستوى تشكيلها التخيلي ــ التصوّري . فهي تدفع بالإشارات السابقة إلى الطعام والجائعين إلى ذروة من الحدة والتوتر عن طريق تشكيل مجال بصري ــ لغوي ، كل جزئية فيه تتكوّن من موادّ مرتبطة ؛ لأكل : «طبق» «مائدة» / أرملة الفجر تجلس في الطبق / الطبق فوق مائدة الليل / الليل يقيم مأدبة ، على مائدة منها طبق تجلس فيه أرملة الفجر (التي تصبح مادة للالتهام ؟) وهكذا . غير أن هذه الصورة التركيبية (التي تتشكل في سلسلة من الانزياحات التصورية بؤرتُها الاستعارةُ ، وتفعل ، في الوقت نفسه ، من خلال التضادات البارزة فيها والخفية) لا تخفِّف درجة الغياب بل تزيدها حدة ، وخصوصاً حين تنعقد استعارة جديدة تنقل أرملة الفجر من جلوسها في الطبق إلى فعل الكتابة فتكتب :

«إنا فتحنا لك الصبح قبراً
فتحنا الظلام لأهلك قبراً
وصارت بلادك مرثيةً وقصيدة» .

مانحةً نفسها دلالة جديدة ؛ إذ تصبح الصوت الناطق باسم «نحن» مجهولين ، غائبين ، وتنتقل إلى دور الفاعلية : «فتحنا القبر» ، من الدور (الضمني) السابق الذي كانت فيه أقرب إلى المفعولية .

في الجملة الأولى مما تكتبه أرملة الفجر ثمة التباس عميق يتنامى ويتشابك فيه خطان دلاليان ، كل على مستوى خاص به . فعلى مستوى البنية السطحية ، تعني هذه الجملة : «إنا فتحنا لك قبراً في وقت الصباح» . ونحن نحمل هذا المعنى في أثناء القراءة إلى أن يأتي السطر الثاني الذي تعني بنيته السطحية : «إنا فتحنا لأهلك قبراً هو الظلامُ» ، فنرتدُّ إلى الجملة الأولى لنكتشف أنها على مستوى بنيتها العميقة تعني «إنا فتحنا لك قبراً هو الصبح» : هكذا يكون مصيرك نقيض مصير أهلك «إنا دفنّاكَ جاعلين الصبح قبراً لك» . هكذا يكون مصيرك نقيض مصير أهلك : «أنتَ دُفِنْتَ في قبر هو الصبح ، وهم دفنوا في قبر هو الظلام» ، في هذه الرؤية المعقدة للموت ــ الحياة ، وثنائية المصير الفردي والمصير الجماعي . فلقد متَّ أنت فكان مصيرك أنتَ الميتُ أن دخلتَ الصباح : ولقد ظلوا هم أحياء فكان مصيرهم هم الأحياء أن دخلوا الظلام . وكلا الصباح والظلام قبرٌ . البقاء موت والفناء موت ، على الاختلاف فيما بينهما . هكذا يكون رحيلك عن أهلك مصيراً مأساوياً لهم ، لا مصيراً مأساوياً لك . ولذلك تصير بلادك (وبلادهم في الوقت نفسه)«مرثيةً وقصيدة» في آنٍ واحد ، في ازدواجية (هي في الحقيقة ثنائية ضدية) تتابع الازدواجية الدلالية في الجملتين (١) و (٢) . لكن ما دلالة الازدواجية في «مرثية وقصيدة» ؟ هل «قصيدة» مجرد تكرار لـ «مرثية» جاءت لأسباب إيقاعية ؟ هل القصيدة والمرثية شيء واحد ؟ ولماذا لم يكتف النص بـ «صارت بلادك مرثية» ؟ أم ترى القصيدة تقف نقيضاً للمرثية هنا : القصيدة احتفاء بدخولك الصباحَ ؛ والمرثية تندب لدخولهم الظلامَ ؟ بلادك ترثيهم في بقائهم أحياء ، وتحتفي بك في موتك المضيء بقصيدة ابتهاج ؟

وبرغم أن هذا المقطع يدفع بالمرثي إلى محرق النص بصورة تفوق كل ما حدث في المقاطع السابقة ، فإننا ما نزال عاجزين عن رؤية المرثي مضاء إضاءة قوية ، محتلاً مساحة الوعي ، حاضراً حضوراً ناصعاً . فما الذي يقال ــ تحديداً ــ عن المرثي ؟ ما القيم التي تنسب إليه ؟ ما الأثر الذي يخلِّفه موته ؟ ما سماته وملامحه الفيزيائية وغير الفيزيائية ؟ ما موقعُهُ من الزمان والمكان ؟ لقد كانت القصيدة القديمة تجيب عن كل هذه الأسئلة (الضمنية) بوضوح ، وبشكل قابل للتفريد والإحصاء الدقيق . وبالقياس إلى هذا النمط من الحضور ، يصعب أن ننسب إلى النص المدروس إلا جزءاً يسيراً من الحضور الذي تخلقه القصيدة القديمة . «لقد افتقدناك ؛ ويعدك يجوع الجائعون ؛ وموتك مأساة لقومك ؛ وبلادك كلها ترثيك» . وذلك كله ، دون شك ، يمثل درجة من الجلاء والحضور ؛ لكنه مسبوك في شبكة من الالتباسات ، والصور الظليّة ، والدلالات التضمينية ، المتساندة والمتعارضة ، تضفي على الحضور غلالة تصورية ــ لغوية كثيفة تجعل المقطع فيضاً من لغة الغياب ، كان قد طغى أيضاً على المقاطع السابقة كلها ، تتخلله ومضات (سريعة) من لغة الحضور .

٨ ــ

لنتأمل النص في وجوده الكلي الآن ؛ وسنكتشف أننا أمام نصٍّ يأتي نتيجة لعملية إزاحة تصورية ولغوية للمرثي (المرثيُّ في هذه الحالة) من محرق التركيز ، ووضعه في موقع جانبي من مساحة واسعة تبرز فيها مكوِّنات تصورية أخرى تشغل مواقع أكثر مركزية في النص . فالضوء لا يُسَلَّط مباشرة على المرثي ، ولا يكشفه ؛ والنص لا يسمي المرثي («رجل صادق» هو فقط ، وذلك مكوِّن من مكوِّنات الغياب ينبع من انعدام الهوية ومن صيغة التنكير) ، ولا يتحدث عنه في سماته الفيزيائية أو المعنوية إلا عن طريق ومضات وإيماءات جانبية تغرق هي كذلك في شبكة الغياب . كذلك تحتل مساحةَ الوعي

والقصيدة مقاطعُ عن الذات وتأملاتها ، تتجاوز نقطة الانطلاق المبدئية للنص (حدث الموت : قارن ، مثلاً ، مع عينية أبى ذؤيب الهذلى التى تبرز فيها الذات بدءاً ثم تختفى على مدى القصيدة كلها) . ومعنى هذا أن النص يصبح موزعاً بين الذات والعالم والمرثى توزيعاً غير متكافىء ، يتلقّى معه الأخير (مع أن النص مرثية له) أقلّ درجات التركيز . وحين نضيف إلى ما يحدث على هذا الصعيد التصورى الشمولى ، الذى يمكن أن نسميه «الصعيد الاستراتيجى للنص» ، ما يحدث على صعيد النسيج اللغوى الجزئى ، أو ما يمكن أما نسميه «الصعيد التكتيكى للنص» تتأكد الطبيعة الانزياحية للفاعلية الإبداعية المنتجة للنص . وسأركّز الآن على هذا الجانب الأخر من النص ، أعنى نسيجه اللغوى ـ التصورى ، ومكوناته الجزئية ، مكتفياً بدراسة المقطع الأول مثلاً على ما يحدث على المستوى التكتيكى للنص فى مقاطعه الأربعة كلها .

٩ –

يبدأ النص ، والمقطع الأول طبعاً ، بجملة التباسية : «آن للقلب أن يكتب الموت» . فالجملة لا تحدد القلب الذى تشير إليه : هل هو قلب المتحدث ـ أنا ناطق النص ـ منشئه ؟ أم قلب آخر : قلب المرثى المذكور فى العنوان ؟ ثم إن العبارة لا تتوجه بخطاب إلى مخاطَب محدّد ، بل هى نجوى داخلية ؛ وهى لا تبرز «موضوعاً» محدداً : لا تبرز ذات المرثى ، مثلاً . وإضافةً ، فإن عبارة «يكتب الموت» على درجة عالية من اللُّبْس : إنها لغة الغياب فى تجلٍّ متميز جذاب لها . كيف يكتب القلبُ الموتَ ؟ وما معنى فعل الكتابة هنا ؟ وما دلالة أن يكتب القلب الموت . إذا استطعنا تحديد الكيفية التى يتم بها ذلك ؟ هل يعنى الأمر «أن يعترف القلبُ بالموت» ؛ «أن يقبله ويحتضنه» ؛ «أن يُقرَّ بحتميته وسيادته» ؛ «أن يعانق الموت» ؛ «أن يدوِّن حدوث الموت» ؛ «أن يموت» ؟ إن هذه الاحتمالات كلها قائمة ، ولكن أيّاً منها لا يمكن ترجيحه . وهى متفاوتة فى درجة انتمائها إلى مستوى الحضور ولغته ، ومستوى الغياب ولغته . الاحتمال الأخير أكثرها انتماء إلى مستوى الحضور ؛ والاحتمال الأول أكثرها دخولاً فى عالم الغياب . وإذا كان للتعبير «أن يتباهى بأحزانه وخطاياه» برغم التباس الضمير فيه (هل تعود «الهاء» على القلب أم على الموت ؟ لغوياً ، ويقتضى الاستخدام المألوف والقاعدة ، تعود الهاء على الموت ! لكنها على مستوى آخر ، سياقى ، تجريبى ، تعود على القلب) دلالة محددة ، فهل للتعبير «أن يتوارى عن الثلج» مثل هذه الدلالة ؟ وهل يعنى هذا التعبير الأخر «أن يتجنب النقاء والطهر ، ويتباهى بالخطيئة» فى انزياح تصورى جزئى نابع من الثلج وبياضه الطبيعى والنقاء وبياضه الثقافى (المتوهم) والعلاقة السائدة ثقافياً بينهما ؟ [إن تعبيرا مثل «إن الطهر أسود» يخرج عن السياق الثقافى ـ الحضارى العربى ويدخل فى سياق مخصص جداً هو الثقافة السوداء فى الولايات المتحدة الأميركية خاصة وأفريقيا : «الأسود جميل» أو «الأسود هو الجمال» (Black is beautiful) يبدو هذا الاحتمال معقولاً ، غير أنه ليس متناغماً مع خيوط دلالية تالية له فى النص ، بل قد يكون مناقضاً لها ، كما سينكشف بعد لحظات .

ما علاقة التشكيل الدلالى السابق بالجملة التالية : «أن يدخل الكفن ـ المهد» ؟ إن توحيد الكفن بالمهد يجسِّد رؤية ميتافيزيقية عميقة الغور للموت ومعناه فى الوجود الإنسانى ، وللوجود ومعناه فى سياق الموت : التوحد بالموت وحسبانه مهداً وولادة ، برغم أنه فيزيائياً ، نهاية (وذلك ما سيؤكده المقطع الثانى بجلاء : «نحن رعاياك/نخرج منك ونأتى إليك») . والموت ، فى هذه الرؤية ، نبع الحياة ، لحظة كونه مصبَّها . وما يسبق الولادة ليس عدماً ؛ ليس اللا شىء واللا مكان واللا تشكُّل ، بل انتظاراً فى فضاء الموت ـ الولادة للانبثاق من النبع الثرّ . وما يأتى بعد الموت ؛ ما يتبع انتهاء الحياة ، هو هذا النبع عينه .

فى هذه الرؤية لا يبدو الموت خلاصاً على صعيد ميتافيزيقى من شرور الحياة وآثامها ، بل يبدو استمراراً لتدفق النهار السرمدى ، فى مجاهل أخرى هى مسافات تسبق مسافة الوجود ـ الحياة وتتلوها فى آن واحد . أما فى ما سبق عبارة «أن يدخل الكفن ـ المهد/أن يتسلق جذع المنية» وما يتلوها فإنه ثمة خيطاً رؤيوياً آخر : الموت خلاصٌ فيزيائى حقيقى من مستنقع حياة يفوح ببخار الآثام والشرور . الحياة غابة وحوش ، والانفكاك عن دائرتها مطمح يهفو إليه القلب لينجو بنفسه من دائرة الخطيئة . وبهذا المعنى فقط ، يكون للعبارة «أن يتوحد» دلالة محددة : الانفكاك عن غابة الوحوش توق للقلب يتمثل فى الانقطاع الكلى عن البشر والوصول إلى حالة من الوجدانية/العزلة التامة عنهم . غير أن الرؤية السابقة للموت ، المتمثلة فى «أن يدخل الكفن ـ المهد» ، تمنح للعبارة «أن يتوحد» بُعْداً آخر هو أن تكون لهفة للتوحد بـ/أى لتحقيق وحدة جديدة ، غائبة الأن ، بين الذات وذات أخرى فى عالم آخر . ويبقى هذا البعد غائباً تماماً ؛ ويتمثل غيابه فى أن الفعل «يتوق» يستخدم فى صيغة الفعْل اللازم المنقطع عن المفعولية . وهكذا يكون للعبارة «أن يتوحد» طبيعتان تحدثان درجة عالية جداً من الالتباس : إحدهما «أن يتوحد»/ أى ينقطع عن كل ذات أخرى ؛ والثانية «أن يتوحد بـ »/أى أن يتحد بذات أو ذوات أخرى . وكل من الطبيعتين تشكّل تنمية لواحد من الخطين الدلاليين المتعارضين اللذين يتشكلان فى هذا المقطع : الموت من حيث هو كفن ـ مهد/والموت من حيث هو خلاص من الأخرين ؛ التباهى بالخطيئة/الانفكاك عن عالم الخطيئة . ومن هنا تبدو الجمل السابقة كلها ، بخطيها المتعارضين . غير واضحة العلاقة بالعبارة التالية : «لا شىء يمسك هذا الحصان الجريح» . هل هذا الحصان الجريح هو القلب ؟ ولماذا هو جريح ؟ أجَرّحه الناس وغابتهم وعالم الخطيئة الذى فيه يعيشون ؟ لماذا ، إذن ، الدعوة إليه ليتباهى بخطاياه ، إذا كانت الخطايا تسبب جراحاً وتخلق لهفة فى القلب للانفكاك عن عالمها ؟ وما دلالة ألا يكون هناك شىء يمسكه ؟ ويمسكه عن أى شىء ولأى غرض ؟ أهو منطلق مندفع ولا شىء فى هذه الحياة ذو قيمة يجعله يتوقف ويلتفت إليه ؟ وما العلاقات التى تسمح ، فى هذا السياق المحدد ، بالحديث عن القلب ، عن طريق الاستعارة ، بوصفه حصاناً ؟ هل القلب يجرى باتجاه الموت ، متعلقاً به ، مثل حصان جريح ، كارهاً الحياة لأنها تخلو من أى إغراء بالبقاء ؟

أسئلة عدة تبقى تدور فى البال ، حتى بعد اكتمال النص ، دون أن يصل بها النص إلى إجابات حاسمة تلغى تعدد الاحتمالات وتثبت دلالة واحدة ؛ بل إن النص لا يحل إشكالية أساسية قائمة فيه منذ

البدء ، تتشكل مع الجملة الأولى : «آن للقلب أن . . .» هي التالية : هل النص مرثية للذات ؛ مرثية يصوغها الشاعر في «رجل صادق» هو ذاته في زمن الكذب والنفاق ، ولا يكتب منها إلا «المقاطع الأولى» لأن المقاطع الأخيرة لا يمكن أن يكتبها هو (وهو ميت) ؟ أم أن النص مرثية لرجل صادق آخر ، مات حقيقة أو مجازاً ، في زمن الكذب والنفاق ؟ إن النص ، كما قلت ، لا يحل حتى هذه الإشكالية ، وذلك بعض من سرّ ثرائه وبهائه ، وفاعليته التي عن طريقها يدخل لغة الغياب ، مبتعداً عن التشكل في إطار من تسطّح لغة الحضور ونصاعتها الحادة . والنص بهذا الثراء ، بهذا الغياب ، والاحتمالات المتنافرة ، قادر على تجسيد تجربة وجودية جوهرُ ما يميّزها هو إبهاميتها ، وسرّيتها ، واحتماليتها ، واللا يقينيةُ التي تغلفها ، وانتماؤها حقاً إلى عالم الغياب ، واستحالةُ تقديم أجوبة نهائية للتساؤلات عنها ، وإعطائها دلالات ثابتة نهائية .

وما قلته عن هذا المقطع يصدق على المقاطع التالية ، كما أظهرت اللمحات التحليلية التي قدمتها سابقاً في دراسة المقطعين (٣ ، ٤) ، وكما يمكن أن تكشف الدراسة التفصيلية دون صعوبة . غير أنني سأكتفي بهذا القدر من المناقشة ، لأنتقل إلى نصوص أخرى تزيد بلورة المفهوم الجديد الذي أسعى إلى إبرازه في هذا البحث وتصل به إلى أعلى درجة من النقاء والتحديد أستطيع الوصول به إليها في السياق الحالي المحدود نسبيًا .

١٠ –
النص اليوميّ (قصيدة الهموم الشخصيّة) ولغة الغياب : سعدى يوسف .

ثلاثيّة الصباح

«١»

«في صباح بعيد سأنهضُ
محتمياً بالطريق الذي ينحني هادئاً مثل قشرة بطيخةٍ
سوف أمنح نفسي إجازة يومٍ
وأطلق حيقً من قاعة القصدِ
«لا شيء لي» هكذا سوف أهتف
«لا شيء لي» سوف أهتف حتى لقبّرة عابرةْ
ثم ماذا إذا ما مضى اليوم ؟
ماذا سأفعل بالنظر الطلق
بالمنظر الطلق
بالناضر الطلق
باللحظة السافرةْ ؟

●

في مياه جنوبية يهطل التوت ، أبيض ، أحمر ، أسودَ . . .
خضراء ، خضراء . . إني أريدك خضراء (يدخل لوركا !)
وخضراء كانت أصابعنا ، الريح خضراء ، والغصن أخضر . . .
أفواهُنا في الظهيرة حمرٌ ، هو التوت يهطل ، والظل يهطلُ ،
أغصانُ رمانةٍ مثقلاتٌ بزورقنا . سمكٌ دالغٌ في القرار
القريب . النساءُ يناديهن مستوحداتٍ بحنّائهنّ . الضفائرُ
ملساءُ من غربن الشمس . نسمع همس السلاحف .

في بغتةٍ تختفي كالحصاة حُبيبةُ توتٍ . . . تو . . . تو . . .
تركض السلحفاة بها نحو قاعٍ شفيف .

«٢»

في صباحٍ قريب سأنهضُ
مستطلماً ، مثل آدمَ (ويتمانُ يدخلُ !)
ذاك الصباحَ القريب سأمضي إلى سروة ما
وأبحثُ عن جندبٍ ضيّعَ فيها
سأسأل فاختةً عن بنيها
وأسألها أن تنادي ولو لحظةً ، غافلاً أو نبيها
وأسأل عن طائر الطيطوى . . .
- ولكنه مرّ . . .
■ هل مرّ يا فاختةْ ؟
- مرّ . . .
● والصوتُ يا فاختةْ ؟
- ليس من سامع بينكم
- ليس من راحل بينكم . . .
● آه . . . ما أهدأ الموت يا فاختةْ !

●

ربما أتلمسُ رائحةً لو غفوتُ على زندها خمس عشرة تنهيدةً
هل سنسمع في الفندق الساحلِ اضطرابَ الحصا في شواطىءَ
مهجورة ؟ أنت ملتبسٌ أيها الزعفران . البخورُ الرمادُ
على شَعرها . والملابسُ متروكةٌ كالأريكةِ . كانت حبالُ
القواربِ تقطرُ . لو كانت الأرض نرجسةً وانطوتْ
لفتحنا شبابيكها . غير أنّ الدُّوارَ الذي لا نريد له
غيرَ طعم الدوار . الملاءاتُ قد تتوضأ في الليل .
والقارُ ينضحُ من قاربٍ في الظهيرة . يقطرُ ، يقطرُ . . .
أهو اضطرابُ الحصا في الشواطىء ؟
أهو الرمادُ الجليل ؟

«٣»

قبل هذا الصباح انتهضتُ
اتّركتُ على طرقات الجبين العواسجَ والوخزَ
المخ من ركن نافذتي أرزةً في الغمامة مقطوعةً
ثم المخُ أخرى ببيتٍ قريب . . . أتقطَعُ ؟
مَن جمّعَ العنكبوت إلى نجمة البحرِ ؟
ماذا تخبيء تلك التلالُ البعيدات ؟
كان الضباب (غريبٌ هو الصيفُ) .
يدنو كبحرٍ من القطنِ
كيف ستعلو البساتينُ والقطط المنزليةُ من وحشة القاعِ ؟
كيف السبيلُ إلى أن نرى ؟
كيف نسألُ ؟
برجُ الكنيسة في البُعدِ . . .
ناقوسُه يَرْتَرِنُ
يرترنْ
يرترنْ . . .

●

أن نحبَّ إلى أن نموتَ (وبودليرُ يدخلُ !) تلك البلادُ

التي شابهتنا ، البلادُ التي أطعمتنا بلورَ الشفلّح ،
كمأتها ، والرصاصَ الغزيرَ . . . البلادُ التي سكنتْ دمنَا
مثل بيتٍ يضيق بمستأجرٍ . . . أوَ ما آنَ ألاّ نحبّ بها ؟
أوَ ما آن أن ننتهي كي نقول لها :
لا تميلي علينا
لا تمدّي يدا
نحن جئنا إلينا
فسكنّا الغدا
هكذا ، كلُّ صبحٍ يجيء الصباح . . .
وفي كل صبح نقولُ الكلامَ الشبيه . . . الكلامَ الذي
قد حفرناه طول الليالي المديدات . لا بأس
لكنما الليل أقصرُ من أن تطولَ به شجراتٌ هلامٌ
لتصبحَ قمصاننا . . .
هو . . أقصرُ من أن تطولَ الأفاعي به وهي تلتفُّ
حول الضلوع»(٢٧) .

١١ -

يبدأ النص بالعادي ، البرهي ، المحدد تحديداً دقيقاً ، بلغة تقريرية مباشرة : «في صباح بعيد سأنهض» ، خالقاً لنفسه محور تنامٍ على مستوى اليومي العادي . بيد أن هذه الصيغة ، التي تمتلك درجة عالية من الحضور ، تتصدع جزئياً عن طريق الصفة «بعيد» . فوصف الصباح بأنه بعيد لا ينتمي إلى مستوى البرهي العادي تماماً ، ولا يتجانس كلية مع اللهجة العازمة على الفعل الآنيّ ، بل يبدأ بالدخول في إطار القصيّ المبهم (الذي نألفه في الحلم الرومانسي) . ويتعمق هذا الشرخ مع ورود الفعل «سأنهض» ، لأن السين ، تحديداً ، جزء من لغة القرب الزماني ، تشير إلى المستقبل القريب (وذلك ما يفرق بينها وبين «سوف») ، أي أنها ، طبعياً ، تشعر بقرب الصباح (والفعل المنتوى) بعد أن كان قد وصف بأنه بعيد . وبذلك تخلق الجملة الأولى في النص ، وهي جملة تقريرية لها صيغة يقينية جازمة ، المفارقة التي تنفي التقريرية والجزم الصارمين . وتبدأ الحركة من الحاضر إلى الغائب حتى في هذا البيت الذي يبدو عادياً تماماً . وفي البيت الثاني تأتي صورة مادية ، حسّية ، خالصة : «الطريق ينحني مثل قشرة بطيخة» ، معمقة بُعْد العادي ، اليومي ، ومركزة على الشبه الشكلي الخارجي فقط ، ونافية أية خصائص أخرى للطريق سوى شكله المنحني (مقصية ، مثلاً ، جميع الدلالات الرمزية ، الميتافيزيقية للطريق ـ قارن مع عبارة المسيح «أنا هو الطريق . من تبعني ولو مات فسيحيا») . وتبدو العملية التصورية ألصق بالشعرية القديمة وأبعد عن الطبيعة الغالبة في شعرية الحداثة(٢٨) . ولذلك أهميته الخاصة في دراسة حركة القصيدة المعاصرة من المناخ الميتافيزيقي ، الذهني ، الفكري ، إلى مناخ المادي ، اليومي المحسوس ، الشيئي . غير أن هذه النقطة أحق بالبحث في مجال آخر .

وما يعنيني منها الآن هو أن الصورة ، ـ على وجه التحديد نتيجة لتقنيتها التقليدية الشكلية الصرف ، وعادية المادة التي تتشكل منها ، بل تفاهتها (الطريق/قشر البطيخة) ـ تمتلك وظيفة جوهرية ، هي تعميق تنامي محور اليومي ، العادي ، الشيئي . وسلب الأشياء دلالاتها الإشارية أو الرمزية أو الأسطورية ـ الميتافيزيقية .

أما العبارة التالية «محتمياً بالطريق» فإنها تخرج مسار النص من هذا الثقل المادي ، الشيئي ، الشكلي ، إلى مجال داخلي ، لا مادي ولا حسيّ . فالاحتماء علاقة حميمة ، على مستوى شعوري ، داخلي ، بين المحتمي والمحتمى به (على عكس الاختباء . قارن ، مثلاً مع «مختبئاً بالطريق») ، على نحو يرفع الطريق من كونه مجرد شكل خارجي تافه إلى مستوى من الدلالة أكثر ثراء وغموضاً . وفي الجملة التالية تحدث الحركة نفسها ؛ فالعبارة «سوف أمنح نفسي إجازة يوم» تنتمي إلى مستوى العادي ، اليومي ، الجزئي ، الرتيب ؛ لكن العبارة التي تليها تخرج النص إلى مستوى آخر مغاير له ، ينتمي إلى عالم الغياب : «وأطلق عيني من قاعة القصد» . ما الذي تعنيه هذه العبارة على وجه التحديد ؟ ما قاعة القصد ؟ وما يعنيه وجود العين فيها ؟ ومن ثم ما دلالة إطلاقه لعينيه منها ؟ هل قاعة القصد مكان فيزيائي محدد ؟ أم أنه يجعل للقصد قاعة بلغة مجازية لافتة هي نموذج لما كان يسميه النقاد القدماء «الاستعارة البعيدة» ، ولما كان يبتكره أبو تمام في استعاراته الصادمة ؟ وفي كلتا الحالتين ما الدلالة الدقيقة لإطلاق العينين من قاعة القصد ؟

وتتوالى العبارات خاضعة دائماً للقانون الناظم نفسه : «ولا شيء لي . سوف أهتف» تنتمي إلى مستوى العادي الذي يتشكل عليه الحضور . لكن «لا شيء لي ، سوف أهتف حتى لقُبّرة عابرة» تبدأ بنشر ظلالة الغياب حول التعبير . لماذا «قبّرة عابرة» لا «حمار عابر» أو «ذئب عابر» ؟ ما دلالة القبّرة ؟ ما قيمة أن يهتف لها دون غيرها بأنه «لا شيء له» ؟ هل يمثّل عالم القبرة الفسيح المفتوح فضاءً نقيضاً لعالم عينيه الحبيستين في قاعة القصد المغلقة ؟ هل القبرة هي طرف الثنائية حبيس/طليق الذي يجسّد عالم عينيه/عالم القبّرة كما يشي بذلك الفعل «أطلق» وارتباطاته بالقبرة الطليقة تحديداً ، التي تتحرك حرة في الفضاء كله ، أم أن القبرة تملك الفضاء كله في حريتها ، ولذلك يهتف لها ألا شيء له يقيده ويربطه به فيمنعه من أن يصير حرّاً مثلها ؟ هل علاقة الامتلاك في واقعها الضدي : الامتلاك قيد/الامتلاك حرية ، هي ما يتجسد في إدخال القبرة إلى عالم النص وهتافه لها : «لا شيء لي» ؟ وإذا كانت هذه الأمور محتملة فما دور «حتى» في العبارة المبهمة «أهتف حتى لقُبّرة عابرة» ؟

بيد أن الحركة المحورية في النص تتمثل في النقلة التي تحدث الآن بعد هذه التفصيلات اليومية العادية ؛ إذ تبدأ سلسلة التساؤلات التي تخرج بالقصيدة من لهجة التقرير واليقين التي سادتها حتى الآن إلى لهجة السؤال والاحتمالات ، مشعرةً بحدوث تحوّل جذري في حركتها . ويأتي هذا التحوّل حقاً في شكل نقلة إلى مستوى التساؤل الميتافيزيقي : التساؤل عن الدلالة والمعنى والقيمة (في مقابل التركيز البدئي على الشكل «والطريق قشرة بطيخة» ، ورصد الأشياء المادية دون اكتناه لدلالاتها) . وكل ذلك يخرج بالنص عن مستوى العادي ، المألوف ، اليومي ، المدرك ، ويزجّه في إطار المجهول اللامدرك : «ثم ماذا إذا ما مضى اليوم ؟ ماذا سأفعل بالنظر الطلق ، بالمنظر الطلق ، بالناضر الطلق ، باللحظة السافرة ؟» . كما أنه يطرح تساؤلاً جارحاً حول جدوى الماديّ ، المدرك ، الواضح ، اليقيني ، الطلق وإدراكه وامتلاكه في ما يشبه الخيبة الحادة التي ستنشأ في النص حركات تالية لمواجهتها واستيعابها .

ومن الجلىّ أن هذه المكوّنات تكرّر مكوّنات سابقة ، وتبرز مكوّنات جديدة ، لكن دلالتها الأعمق تكمن فى ارتفاع حدة التوتر متمثلاً فى الانفجار المفاجىء من التكرارات فى دفقة إيقاعية ــ شعورية واحدة ، متعانقة بل متعاظلة أيضاً ؛ دفقة تناقض جوهرياً النفس الإيقاعى ــ الشعورى الرصين الذى كانت القصيدة قد بدأت به ، ومتمثلاً كذلك فى البنية الصوتية للوحدات المكرّرة ، فهى متجانسة تدخلها تنويعات بسيطة ، كأن الانفجار يدفع اللسان فى دفق صوتى طاغٍ واحد شبه هذيانى ، يقترب من التأتأة «نظر ، منظر ، ناضر ، لحظة» . وفى هذا الاندفاع لنسق ثلاثى لا يصل المقطع قراراً صوتياً إلا بعد أن يكتمل ، فتأتى اللحظة السافرة أكثر ليونة وجلاء .

ثم إن ظهور مكوّنات جديدة هى «الناضر الطلق ، اللحظة السافرة» ، يدخل النص فى لغة الغياب . من أين يأتى الناضر الطلق واللحظة السافرة ؟ وأى دور يؤديان وهما لم يردا فى حركة «العزيمة والتصميم» التى بدأت بها القصيدة ؟ غير أن العامل الرئيسى لدخول النص فى لغة الغياب هو التساؤ ل الحاد الذى يطرحه حول معنى الوجود الإنسانى كله ، والانتقال من اللحظة الراهنة ، معروفة الدلالة ، إلى اللا زمنى المجهول . فالمشكلة ليست مشكلة هذا اليوم على وجه التحديد ؛ إنها معضلة وجود بأكمله ، يوماً بعد يوم بعد يوم . . . وهى ليست مشكلة إرادة الفعل ، بل مشكلة جدوى الفعل ؛ وهى ليست مشكلة الارتباط بالقصد والرتابة أو الانفلات منها ، بل مشكلة معنى «الحرية» وجدواها .

فى المقطع الثانى من (١) تبدو التفصيلات مرصودة بدقة بالغة . ويتألف النص من سلسلة من المرئيات التى تتوالى بنصاعة مادية بارزة ، مزدهية بألوان أساسية فاقعة ، تصل بحسّية النص إلى درجة لوحة خالصة الألوان ، يرسمها فنان مثل خوان ميرو (Miro) :

«يهطل التوت أبيض ، أحمر ، أسود ، . . خضراء ، خضراء . . إلى أريدك خضراء . . خضراء كانت أصابعنا ، الريح خضراء ، والغصن أخضر ، أفواهنا فى الظهيرة حمر ، هو التوت يهطل ، يهطل» .

غير أن النص يتنامى ، فى اللحظة نفسها ، وضمن النسيج ذاته ، على محور ثانٍ متداخل مع هذا المحور الأول ، هو محور لغة الغياب . وعلى هذا المحور تتجه اللغة إلى تجاوز الحسية ، وتخفيف توهجها ونصاعتها ، لتصير بها إلى نهار مماثل لنهار أبى تمام فى بيته «تريا نهاراً مشمساً قد شابه / زهر الربى فكأنما هو مقمر» . وهو نهار ينبع من تداخل اللا مادى ، النائى ، الغامض ، بالمادى ، الحاضر حضوراً ناصعاً ، وتحويله وتغييره . وأول المكوّنات التى تتركب على هذا المحور ضمير الغائب المؤنث فى «أريدك» ؛ فالذات هنا غائبة غياباً كلياً لا تسمى ولا تحدد ، وليس ثمة من قرينة لتحديدها فى السياق ؛ وهى تقحم من عالم غائب لم يكن له حضور فى النص حتى الآن ، وينتهى حضوره فى النص فور ائتلافه . وثانى هذه المكوّنات ما يرد بين قوسين (يدخل لوركا !) ؛ فدخول لوركا المفاجىء يستحضر عالماً غائباً ، أو يخلق عالماً غائباً . ما علاقة لوركا بهطول التوت الملوّن ؟ وبالمياه الجنوبية ؟ ولوركا يشكّل حقلاً من الرموز والترابطات والاستثارات غيبوبياً ، حلمياً ، عصياً على التحديد الدقيق ، ولذلك فهو يستحضر عالم الغياب . أو يدخل النص فى لغة الغياب . كما تسهم اللغة المجازية فى خلق هذا الغياب «خضراء كانت أصابعنا ، الريح خضراء» . ويمثل هذا الجزء التصورى من النص تداخل محورين آخرين : الحقيقى والمجازى ، المعنى ومعنى المعنى ، ثم اليومى العادى والبعيد القصى غير العادى . «فالغصن أخضر» ، تعبير عادى يمثل واقعاً خارجياً حقيقياً ، طبيعياً ؛ أما الأصابع الخضراء ، والريح الخضراء ، فإنها تنتمى إلى عالم مغاير ليس فى متناول الحس ، ولا وجود له فى الواقع الخارجى ، ولا دلالة له إلا على المستوى التصورى المتشكل خارج إطار المحسوسية والحضور . وتكتسب لغة الغياب الظليّة وجوداً لغوياً مباشراً فى استخدام «الظلّ يهطل» ؛ فالظل ، الثابت غالباً ، يتحرك هنا ، وحركته ليست هادئة بل هى هطول كهطول المطر ، يغرق المشهد بغلالته المتدفقة . كذلك تستمر القصيدة فى تنمية التشابك والتداخل بين المحورين اللذين أشرت إليهما عن طريق الإقحام الصورى الخارق ، المتمثل فى «أغصان رمّانة مثقلات بزورقنا» ؛ وهى صورة تزيد إيلاج النص فى لغة الغياب واللا محدودية عن طريقين : الأول ، التكوين السريالى المتمثل فى ظهور الزورق على أغصان الرمانة ؛ والثانى ، وصف الأغصان بصيغة تخصُّ النساء (مثقلات) ، تمهّد فى الواقع لظهور النساء الفعلى فى النص . وتسهم جميع التفصيلات التالية («سمك دائخ فى القرار القريب ، النساء ينادين مستوحدات بحنائهن . الضفائر ملساء فى غرين الشمس») فى تعميق هذا التشابك . لكن الجمل التى تلى تخطف حركة النص فجأة لترفعها إلى لغة الغياب الخالصة ، على مستوى التصور الكلى ، وعلى مستوى البؤر الدلالية الجزئية : «هجس السلاحف» ، «فى بغتة تختفى كالحصاة حبيبة توت . . . .» ، وصورة الماء والحصى الشفيف تفيض بدرجة عالية من الغياب ، خصوصاً حين يبدأ الصدى بالتردّد «توت . . . تو . . . تو . . . .» ، وحين تركض السلحفاة بها نحو قاع شفيف ؛ إذ إن الصدى ، صوتياً ، هو غياب ، وتخفيف لحدة الحضور ، والشفافية ، بصرياً ، هى تغييب وتخفيف لحدة الحضور (فى الوقت نفسه الذى يمثل فيه كلا الصدى والشفافية تخفيفاً لحدة الغياب أيضاً ؛ فهما ، بهذه الطبيعة ، توسُّط بين الغياب والحضور) . وهكذا يتشابك الغياب والحضور صوتياً وبصرياً ويتناميان .

ويكتمل هذا المقطع بحركة تمثل سمة بنيوية فى النص كله (وفى شعر سعدى يوسف بشكل عام ؟) هى الحركة من الحضور الناصع إلى الغياب الشفاف ؛ من نصاعة الحضور إلى شفافية الغياب . فلقد بدأ المقطع بصور جزئيات شديدة الحضور ، حسية ، وبألوان زاهية ، وانتهى بصورة شفافة ، خفيّة ، تنساب جزئياتها دون نتوء ، لتتلاشى خطوط كل منها فى الخطوط الأخرى ، وتنحلّ فيها ، مشكّلة نسيجاً غلاليّاً شفافاً من الغياب ، وناقلة النص من تركيب الجزئيات المنفصمة المعزولة إلى تكوين الوجود المنصهر الكلىّ المتناغم .

ومع اكتمال الحركة (١) من «ثلاثية الصباح» بجزأيها ، يمكن أن نرصد سمات تتشكل على مستوى البنية الكلية ؛ أولها التعارض بين لهجة الجزأين : فى الأول يسود ضمير المتكلم المفرد ، وفى الثانى يبرز ضمير المتكلم الجمع أنا/نحن ؛ الأول منظر برّى ، والثانى منظر مائى ؛ الأول خالٍ من الشجر (إلا إذا عدت قشرة البطيخة منه ــ وهى حاضرة تصورياً فقط ، فى صيغة المشبه به ، لا فعلياً) ، والثانى يحفل بالشجر ؛ الأول يدور حول الذات ولا شىء فيه سوى الأنا ، والثانى يحتشد بذوات أخرى (نحن ، النساء ، السلاحف ،

السمك ، لوركا ، هى) ؛ الأول يدور حول القول ــ اللغة ، والثانى حول الفعل دون قول أو لغة ؛ الأول نـاصع الحضـور ، تجزيئى ، والثـانى انصهارى لحمته وسداه لغـة الغياب ؛ الأول يبـدأ بصورة النهوض المادية الواضحة ، والثانى ينتهى بالانسحاب إلى قـاع مائى شفيف ؛ الأول يبدأ بقرار واضح وعزيمة على الفعل فى مستقبل ما ، والثانى ينتهى بفعل الأشياء ويأخذها إلى القاع ، إلخ . . .

إننا هنا أمام نصٍّ يتشابك فيه محوران : الحضور الناصع والغياب الشفيف ، وتتشكـل حركتـه الأسـاسيـة حـول محـور الحضـور ← الغياب ؛

١١ - ١

يمكن تأمل بقية النص بالطريقة المتبعة هنا . لكننى سـأكتفى ، إيجازاً ، بتقديم إضاءات سريعة للحركتين (٢) و (٣) منه ، تـاركاً للقارىء المهتم القيام بالخطوات التحليلية الضرورية عبر النص بأكمله فى ضوء النموذج المقدَّم أعلاه ، وستكشف هـذه الخطوات سمـات مهمة ونتائج شائقة فى دراسة النص .

الحركة (٢) من «ثلاثية الصباح» هى إعادة توقيع للنغمة الأساسية بخصائص مماثلة ، لكنها أشد بروزاً ونتوءاً : المحور الحسى العادى يزداد حسية ؛ الحضور يزداد نصاعة ؛ ومحور التداخل والغياب يزداد غيـاباً . وتسهم التكـوينات الـدلالية الجـزئية فى تعميق كـلا هذين البعدين . مثلاً ، «اضطراب الحصى فى شواطىء مهجورة» ، «وأنت ملتبس أيها الزعفران» ، « البخور الرماد عـلى شعرهـا» ؛ والصورة الشعرية «لو كانت الأرض نرجسة وانطوت لفتحت شبابيكها . غير أن الدوار الذى لا نريد له غير طعم الدوار . . . أهو اضطراب الحصى فى الشـواطىء ، أهو الـرماد الجليـل ؟» . فالجـزء الثـانى تسـوده لغـة الالتبـاس ، والاحتمالات ، والـدوار ؛ وهو يختتم بـالتساؤ لات ؛ والتساؤ ل مما يعمِّق بُعد الغياب . ذلك بأن الإجابة قد تكون هذا وقد تكون ذاك ؛ والاحتمالية مكون أساسى من مكوِّنات الغياب .

وفى الحركة (٣) تزداد هذه الخصـائص كلها حدة بروز : أصداء الأجـراس ، لغة السؤال التى تـطغى تماماً على كـلا المقطعـين من الحركة ؛ الصورة الشعرية («الضباب يـدنو كبحرٍ من القطن») ؛ تداخل مستويات متناقضة للتجربة («ستعلو البسـاتين والقطط المنزلية من وحشـة القاع») . لكن أبـرز ما يعمِّق بعـد الغياب هـو صورة القاع ، أولاً ، والأسئلة ذاتها . ثانياً : («وكيف السبيل إلى أن نرى ؟ كيف نسأل ؟») . فعدم معرفة السبيل إلى الرؤ ية هو غياب للرؤ ية ودخول فى عالم الغياب . وفى المقطع النهائى تطغى حيـرة التساؤ ل وشهوة الانفصام عن البلاد التى نحبّ ، والانفصام عن الراهن من أجل دخول الغد . ويختتم المقطع بصورتين تنبضان بالقلق ، وتنتميان إلى عالم الغياب كلية :

«لكنها الليل أقصر من أن تطول به شجرات هلام لتصبح قمصاننا» .
«هو أقصر من أن تطول الأفاعى به وهى تلتفّ حول الضلوع» .

وفى صـورة قمصاننـا/ شجرات هـلام تتجمع البؤرة التصـورية الأسـاسية فى القصيـدة : التعارض بـين الحسى ، العـادى ، دقيق التشكل ، اليقينى (لغة الحضور) ، وبين الغياب (قمصاننا/شجرات هلام ؛ الأفاعى/الهواجس الداخلية العنيفة التى تكاد تخنق الروح) .

ومع اكتمال «ثلاثية الصباح» تتأكد إشكالية الغياب على مستوى النص كله : ما الذى «يطرحه» النصّ ؟ ما «موضوعه» ؟ ما «الموقف» الذى يجسِّده ؟ ما الذى «يقوله» ؟ ما «رؤ ياه» ؟ ما العلاقة بين بدايته والقرار الصارم المتمثل فيها ، ونهايته ؟

وتبقى الأسئلة حائرة برغم كل الجزئيات التفصيلية المادية التى يحفل بها النص . إن الكثافة والثقل الماديين اللذين يملكهما النص لا يحيلانه إلى كتلة مرتبطة بالأرض بارزة الوضوح ، بل إن النص يتحرك نائياً بذاته عن هذه الكثافة والثقل الماديين ، وداخلاً فى عالم آخر هو عالم الغياب ، باختلاجات وحركات تكاد تكون أثيرية ، لا تملك جسداً مادياً ، بل تفيض من أعماق غورية ، مثل تهويمات خفية تـأتى من البعيـد البعيد (أو تنـأى فى اتجاه البعيـد البعيد) وفى فضـاء هـذه التهويمات تومض خيوط تعارضات بين الأزمنة والحالات والأفعال ؛ تعارضات ذات طبيعـة تراجعيـة من المقطع الأول (فى صباح بعيد سأنهض) إلى المقطع الثانى (فى صباح قريب) إلى الثالث (قبـل هذا الصباح انتهضت) ، موحية بأن جوهر الفعـل المنتوى فى حـد ذاته فارغ ، غير ذى جدوى . فنية النهوض فى صباح بعيد تتحول إلى نية نهوض فى صباح قريب ، ثم تتحول من نية مستقبلية إلى فعل ماض (انتهضت) ، وبرغم ذلك يجدب الفعل ولا يؤدى إلى تغيير حقيقى فى جوهر التجربة أو الموقف الإنسانى .

١٢ -

مع كلِّ حركة فى الزمن ونقلة ، تزداد لغة الغياب بروزاً وطغياناً فى شعر الحداثة ، وتتنوع المستويات التى يتجلى فيها الغياب . ويمكن أن نلحظ ذلك فى مسار عمل الشاعر الفرد ، حين نقارن بين لغة شاعر ما وتناوله الشعرى فى نصوص أنتجها قبل عام ١٩٥٥ ، ولغته وتناوله الشعريين فى نصوص أنتجها فى عام ١٩٨٨ . كذلك يمكن أن نلحظ الخطَّ التحوليَّ ذاته حين نقارن بين شعراء ينتمون إلى مراحـل زمنية مختلفة بين ١٩٥٠ و ١٩٨٨ . ويشكِّل شعر أدونيس ، عبد الوهاب البيـاتى ، أحمد عبـد المعطى حجـازى ، سعـدى يـوسـف ، محمـود درويش ، وعبد العزيز المقالـح ، مادة متميـزة للمقارنـة من النمط الأول ، كما يشكِّل شعر هؤلاء وشعر عدد كبير من الشعراء الذين بدأ نتاجهم الشعرى يظهر فى الثمانينيات مادة متميزة للمقارنة من النمط الثانى .

وسـأوضحُ كـلا خطَّىْ المقـارنة بـاختيار نمـاذج أورد بعضها دون نقاش ، لوضوح النقاط التى من أجلها أورده ، وأدرج بعضها متلواً بمناقشة وجيزة ، غرضها إبراز بعد الغياب فى النصوص ، وإثارة عدد من النقاط المقارنة . وليس غرضى فى أى من هذه الحالات تقـديم دراسات وافية للنصوص المقتبسة ، بل الغرض إبراز النقطة موضع المناقشة فى هذا البحث .

A- نصوص مقارنة للشاعر نفسه بين ١٩٥٥ و ١٩٨٨ :

١٢ - ١ . أحمد عبد المعطى حجازى

١٢ - ١ - ١ من «إلى اللقاء»

ويا أصدقاء
لشدّ ما أخشى نهاية الطريق
وشدّ ما أخشى تحية المساء
«إلى اللقاء» !
ألهمة «إلى اللقاء» و «اصبحوا بخير !»
وكل ألفاظ الوداع مرّة
والموت مرّ
وكل شيء يسرق الإنسانَ من إنسان !»[29] .

١٢ - ١ - ٢ «الرجل والظل»

«يوم تركناه وسافرنا
اشترى في الغسق النازل خبزاً وشموعاً

ثم عاد وحده
يجوس في خرابة البيت
كان العشاء حاضراً
ومقعدان
وأغانٍ كالعظايا ترتقي حوائط الصمت
نادى فلم نأتِ

وكانت القاهرةُ الآن طنيناً مضمحلاً
هذه القلعة كانت دائماً تنهض في شُبّاكه
تشبههُ مئذنتاها
وهو يلقى ظلّهُ في زَبَد الوقتِ
لابد أن نطالع المرآةَ
أو نُصاب بالجنون والمقتِ
نادى ، فما ردَّ سوى الظلّ الذى خَفّ له
معتدل السمت
ظِلٌ رشيقٌ ، بارعٌ
أجملُ من ابنٍ ، ومن بنتٍ
نادمهُ ، حتى انقضى العَامُ ،
وعدنا نطرق البابَ عليه فبَكى
واختار أن يبقى مع الموت»[30] .

١٢ ــ ٢ سعدى يوسف

١٢ ــ ٢ ــ ١ «لمحات جزائرية»

(المقطع الثانى)
«فوق قميص العامل الأزرق
فوق عيون الطفل والراقص والبحار
فوق البيوت البيض والساحة والأزهار
والدمع والفرحة والخندق
سارية تخفق عبر الريح والمرمر
في الأفق الأخضر
في الأفق الأبيض
في الأفق الأحمر»[31] .

١٢ ــ ٢ ــ ٢ «الغصن والراية»
«في الذكرى المئوية لميلاد ف.ا. لينين»

(المقطع الأول)
«نحن لم نحمل على قمصاننا وجهك . .
لم نحمل نحاساً
لم نقل للكتب السرّية التوزيع «آمنّا بما أُنزل»
ما كنت لنا نجماً فما كنا مجوساً

إنما أنت مقاتل
معنا ، جنباً إلى جنب ، تقاتل»[32] .

١٢ ــ ٢ ــ ٣
قارن مع النص المناقش فى الفقرة (١٥ - ١) يلى .

١٢ ــ ٣ عبد العزيز المقالح

١٢ ــ ٣ ــ ١ مرثاة شهيد

«فى جناز الملازم «حسين صالح الجريزع» ، أول اسم يتصدر قائمة الشهداء اليمنيين صباح الخامس من يونيو المظلم» .

«معذرة
معذرة
يا صانع التاريخ والحياة
يا من وهبت لى
لجيلنا الإيمان والحياة
معذرة
إذا احتوانى الصمت والسكوت
وغاض شعرى يا بريق الشعر يا سناه
فإننى أقسمت أن أموت
فى دربك . . المبدأ . . والصلاة
ولن يكون الشعر من بواترى
فالقدم الثابت فوق الرمل والصخور
أشرف من جبين ألف شاعر
والجرح تحت الشمس يغلى فوق صدر ثائر
ملحمة الأيام والعصور

. . .

فلتخرس الأقلام والشفاه
فها هنا يتنصب الإله»[33] .

١٢ ــ ٣ ــ ٢
قارن مع النص المناقش فى الفقرة (٦ - ٣) أعلى .

١٢ ــ ٤ محمود درويش

١٢ ــ ٤ ــ ١ من «بطاقة هوية»

«سجِّل !
أنا عربى
ورقم بطاقتى خمسون ألف
وأطفالى ثمانية
وتاسعهم . . سيأتى بعد صيف !
فهل تغضب ؟

•

سجل !
أنا عربى
وأعمل مع رفاق الكدح فى محجرْ
وأطفالى ثمانية

أسلُ لهم رغيف الخبز ،
والأثواب والدفتر
من الصخر . .
ولا أتوسّل الصدقات من بابك
ولا أصغرُ
أمام بلاط أعتابك
فهل تغضب ؟

. . . . .
إذن !
سجل . . . برأس الصفحة الأولى
أنا لا أكره الناسَ
ولا أسطو على أحد
ولكني . . . إذا ما جعت
آكل لحم مغتصبي
حذار . . . حذار . . . من جوعي
ومن غضبي !! »(٣٤) .

١٢ ــ ٤ ــ ٢ من «يطير الحمام»

« – أراك ، فأنجو من الموت . جسمك مرفأ
بعشر زنابق بيضاء ، عشر أنامل تمضي السماءُ
إلى أزرق ضاع منها
وأمسكُ هذا البهاء الرخاميّ ، أمسكُ رائحة للحليب المخبّأ
في خوختين على مرمر ، ثم أعبد من يمنح البرّ والبحر ملجأ
على ضفة الملح والعسل الأوّلين ، سأشرب خرّوب ليلك
ثم أنامُ
على حنطة تكسر الحقل ، تكسر حتى الشهيق فيصدأ
أراكِ ، فأنجو من الموت : جسمك مرفأ
فكيف تشرّدني الأرض في الأرض
كيف ينام المنامُ
يطير الحمامُ
يحطُّ الحمامُ»(٣٥) .

١٢ ــ ٤ ــ ٣

من «ورد أقل»

سأقطع هذا الطريق الطويل ،° وهذا الطريق الطويل ، إلى آخره .
إلى آخر القلب أقطع هذا الطريق الطويل الطويل الطويل . .
فما عدت أخسر غير الغبار وما مات مني . وصفُّ النخيل
يدلُّ على ما يغيب . سأعبر صفَّ النخيل . أيحتاج جرح إلى شاعره
ليرسم رمّانة للغياب ؟ سأبني لكم فوق سقف الصهيل
ثلاثين نافذة للكناية ، فلتخرجوا من رحيل لكي تدخلوا في رحيل
تضيق بنا الأرض أو لا تضيق . سنقطع هذا الطريق الطويل
إلى آخر القوس . فلتتوتر خطانا سهاماً . أكنا هنا منذ وقت قليل ،
وعما قليل سنبلغ سهم البداية ؟ دارت بنا الريح دارت ، فماذا تقول ؟
أقول : سأقطع هذا الطريق الطويل إلى آخري . . . وإلى آخره .

عناوين للريح خارج هذا المكان . أحب السفر
إلى قرية لم تعلّق مسائي الأخير على سرورها . وأحب الشجر
على سطح بيت رآنا نعذّب عصفورتين ، رآنا نربّي الحصى

أما كان في وسعنا أن نربّي أيامنا
لتنمو على مهل في اتجاه النبات ؟ أحب سقوط المطر
على سيدات المروج البعيدة . ماء يضيء ، ورائحة صلبة كالحجر
أما كان في وسعنا أن نغافل أعمارنا .
وأن نتطلع أكثر نحو السماء الأخيرة قبل أفول القمر ؟
عناوين للروح خارج هذا المكان . أحب الرحيل
إلى أي ريح . . ولكنني لا أحب الوصول .

وخريف جديد لامرأة النار : كوني كما خلقتك الأساطير والشهواتُ ،
وكوني رصيفاً لما يتساقط من وردتي . ورياحاً لبحارة لا يريدون
أن يبحروا . كم أريدك عند هبوط الخريف على الروح ! كم أتمنى
بقائي شريدا
على قدم من حرير المدائح . كوني نساءً لقلبي وأسماء عينيّ كوني ،
ونافذة للحديقة كوني ، وأمّا ليأسي من الأرض . كوني ملائكتي ،
أو خطيئة سائقين حولي . أحبك قبل احتكاك دمي بالعواصف والنحل .
كوني كما كنت . كوني كما لا تكونين . مُسّيّ بأطراف ظلّك جنّ
الأناشيد يَضْجُ الكلام على عسلِ الشهوات . أحبك أو لا أحبك ،
لا أستطيع الرجوع إلى بلدي . لا أريد الرجوع إلى جسدي . لا أريد
الرجوع إلى أحد بعد هذا الخريف .

ألا تستطيعين أن تطفئي قمراً واحداً كي أنام ؟
أنام قليلاً على ركبتيك ، فيصحو الكلام
ليمدح موجاً من القمح ينبت بين عروق الرخام ؟

تطيرين مني غزالاً يخاف ، ويرقص حولي . يخاف ويرقص حولي
ولا أستطيع اللحاق بقلب يعض يديك ويصرخ : قلْ
لأعرف من أي ريح يهبُّ عليّ سحاب الحمام
ألا تستطيعين أن تطفئي قمراً واحداً كي أرى
مرور الغزال الأشوريّ يطحن صياده قمراً
أفتش عنك فلا أهتدي . أين سومر لي . . وأين الشآم ؟
تذكرت أن نسيتك . فلترقصي في أعالي الكلام»(٣٦) .

B ـ نصوص لشعراء مختلفين ينتمون (أو تنتمي نصوصهم المقتبسة هنا) إلى مراحل زمنية مختلفة : ١٩٥٥ - ١٩٨٨ .

١٢ ــ ٥ بدر شاكر السياب

١٢ ــ ٥ ــ ١ من «سفر أيوب : ٨»

«ذكرتكِ يا لميعة والدجى ثلج وأمطارُ ،
ولندن مات فيها الليل ، مات تنفّس النورِ .
رأيت شبيهة لك شعرها ظُلَمٌ وأنهارٌ ،
وعيناها كينبوعين في غابٍ من الحورِ .
مريضاً كنت تثقل كاهلي والظهرَ أحجارٌ ،
أحِنُّ لريف جيكورِ
وأحلم بالعراق : وراء بابٍ سدّت الظلماءُ
باباً منه ، والبحر المزمجر قام كالسورِ
على دربي .
وفي قلبي
وساوس مظلمات غابت الأشياء
وراء حجابهنّ وجفّ فيها منبع النورِ»(٣٧) .

جدير بأن يشار إليه فى هذا النصّ طغيان لغة الحضور ، والمعالم الواضحة ، برغم أن فى الجوهر من تجربة النصّ معاناة الغياب . وفيه أيضاً مفردات الغياب ، غير أن النص ، فى وجوده الكل ، يتألق بالحضور . إنه نموذج جيد للانفصام بين اللغة والتصور ، من جهة ، والتجربة (بما هى لغة حضور ناصعة تكتب غياباً واضحاً) من جهة أخرى .

١٢ ــ ٥ ــ ٢ من «مدينة السندباد»

«جوعان فى القبر بلا غذاء
عريان فى الثلج بلا رداء
صرخت فى الشتاء :
«أقضّ يا مطر
مضاجع العظام والثلوج والهباء ،
مضاجع الحجر ،
وأنبتِ البذور ، ولتفتّح الزهَرْ ،
وأحرق البيادر العقيمة بالبروق .
وفجّر العروق .
وأثقل الشجر»[٣٨] .
. . . . . .

على الرغم من الطبيعة الأسطورية للنص ، ومنظور المعاينة الذى ينفتح على عالم مبهم ، غريب ، ضارب الجذور فى زمن سحيق ، فإن النص يصدر عن رؤية جليّة ، دقيقة التفصيلات للعالم ، وتسوده لغة حضور بالغة النصاعة ، ناتئة التفصيلات .

١٢ ــ ٥ ــ ٣ من «ليلة فى باريس»

«وذهبتِ فانسحب الضياء ،
أحسست بالليل الشتائىّ الحزين ، وبالبكاء
يَنثال كالشلاّل من أفق تحطمُه الغيوم .
أحسست وخز الليل فى باريس ، واختنق الهواء
بالقهقهات من البغايا . . . آه ! ترتعش النجوم
منها كبلّور الثريّات الملطّخ بالدماء
فى حانة لمدى السكارى فى جوانبها انتشاء .
لم يبق منك سوى عبير
يبكى وغير صدى الوداع : «إلى اللقاء !»
وتركت لى شفقاً من الزهرات جمّعها إناء
كالأنجم الزرقاء والحمراء فى أفق به حلم الصغير
. . . . . .
. . . . . .
وذهبت فانسحب الضياء .
لو صحّ وعدك يا صديقة ،
لو صحّ وعدك . آه لانبعثت وليقه
من قبرها ، ولعاد عمرى فى السنين إلى الوراء
تأتين أنتِ إلى العراق ؟
أمدّ من قلبى طريقه
فامشى إليه . كأنما هبطت عليه من السماء
عشتار فانفجر الربيع لها وبرعمت الغصون»[٣٩] .

١٢ ــ ٦ صلاح عبد الصبور
١٢ ــ ٦ ــ ١ من «مذكرات رجل مجهول»

«الحمد لنعمته من أعطانا هذا الليل
صمتُ الأشياء وسادتنا
والظلمة فوق مناكبنا
ستر وغطاء
الحمد لنعمته من أعطانا الوحدة
لنعود إليها حين يموت اليوم الغارب
ونلم الأشلاء
الحمد لنعمته من أعطانا ألا نختار
رسم الأقدار
فلو اخترنا لاخترنا أخطاء أكبر
وحياة أقسى وأمرّ
وقتلنا أنفسنا ندماً
ثمن الحرية . . . مادمنا أحرار»[٤٠] .

١٢ ــ ٦ ــ ٢ من «زيارة الموتى»

«زرنا موتانا فى يوم العيد
وقرأنا فاتحة القرآن ، ولملمنا أهداب الذكرى
وبسطناها فى حضن المقبرة الريفيّة
وجلسنا ، كسّرنا خبزاً وشجوناً
وتساقينا دمعاً وأنيناً
وتصافحنا ،
وتواعدنا وذوى قربانا
أن نلقى موتانا
فى يوم العيد القادم»[٤١] .

١٢ ــ ٦ ــ ٣

من «إلى أول جندى رفع العلم فى سيناء»

«تملیناك ، حين أهلّ فوق الشاشة البيضاء
وجهك يلثم العَلَما
وترفعه يداك ،
لكى يحلّق فى مدار الشمس
حرّ الخفقِ مفتحاً
لكن كان هذا الوجه يظهر ، ثم يستخفى .
ولم ألمح سوى بسمتك الزهراء والعينين
ولم تعلن لنا الشاشة نعتاً لك أو إسماً
ولكن ، كيف كان اسم هنالك يحتويك ؟
وأنت فى لحظتك العظمى
تحوّلت إلى معنى ، كمعنى الحب ، معنى الخير ، معنى النور
معنى القدرة الأسمى»[٤٢] .

١٢ ــ ٧ نزار قبانى
١٢ ــ ٧ ــ ١ «المحاكمة» .

«يعانق الشرق أشعارى . . ويلعنها . .
فألف شكرٍ لمن أطرى . . ومن لعنا

لكلِّ مذبوحةٍ . . دافعت عن دمها
وكلِّ خائفةٍ أهديتها وطناً . .
وكل نهدٍ . . أنا أيّدتُ ثورته
وما ترددتُ فى أن أدفع الثمنا
أنا مع الحب ، حتى حين يقتلنى
إذا تخلّيتُ عن عشقى . . فلستُ أنا . . .»[43] .

١٢ ـ ٧ ـ ٢ من «أشهد أن لا امرأة إلا أنت»

«أشهد أن لا امرأة . .
جاءت تماماً مثلما انتظرتُ
وجاء طول شعرها ، أطول مما شئت أو حلمت
وجاء شكل نهدها . .
مطابقاً لكل ما خطّطت أو رسمت . .
. . . . . .
أشهد أن لا امرأة . .
مارست الحب معى بمنتهى الحضارة
وأخرجتنى من غبار العالم الثالث . .
إلا أنتِ . . »[44] .

١٢ ـ ٨ عادل الخزام

١٢ ـ ٨ ـ ١ «صحراء تتفقّد البحر بالرمل» .

«العاصفة
تلك التى سرقت الأوراق
الأرض ، تلك التى أصادفها فى حقيبة
صيف العمر يخرج من شجن الغابات
والحبيبة المرسومة بالأرواح الزيتية
ما عادت تدوى بصهيلها
صحراء روحى
صادفت إله الشعر يبنى جداراً للوقت
فجأة . . عند نهاية التاريخ
سقطتُ . . . مع أعمدة مجاورة»[45] .

تبدأ لغة الغياب هنا لا مع اسم الشاعر فقط ، بل مع عنوان النص . ما الدلالة التى يملكها التعبير «صحراء تتفقدُ البحر بالرمل» ؟ إننا هنا أمام غياب شبه كامل . ويستمر تنامى الغياب مع كل تكوين لغوى جديد فى النص تقريباً . فالعبارة «العاصفة ، تلك التى سرقت الأوراق» قابلة للتحديد ، وذات حضور حسى واضح . لكن العبارة التالية «الأرض ، تلك التى أصادفها فى حقيبة» تدخل فى لغة الغياب عن طريق الخارق ، المحال واللا معقول ، العصىّ على التصور والتخيل . وتليها «صيف العمر يخرج من شجن الغابات» معمّقة هذا الغياب من وجهين : الأول هو أن النمو اللغوى للنص لا يرافقه نموّ وتكامل دلالى ، بل تفتت وعزلة ؛ والثانى غياب العلاقة بين شجن الغابات وما يخرج منها وهو صيف العمر . وحين تأتى الجملة التالية «الحبيبة المرسومة بالأرواح الزيتية» بالدلالة المبدئية التى تملكها ، والحضور الحسى (إن لوحة لامرأة مرسومة بالألوان الزيتية بالغة الحضور ، تستحضر مئات اللوحات المرسومة بالألوان الزيتية لنساء جميلات) فإنها سرعان ما تفقد ماديتها وحسيتها وحضورها فى استمرارها ودخولها عالم اللا معقول فى كونها مرسومة بالأرواح الزيتية ، لا بالألوان الزيتية ، من جهة ، ثم فى خبر المبتدأ «ما عادت تدوى بصهيلها» ، إلا إذا كانت هذه الحبيبة فرساً جميلة . وذلك ممكن طبعاً ، لكنه لا يغذى تنامى النص الدلالى ، من جهة ، ويخلق الاحتمالية ـ وهى من مكوّنات الغياب ، من جهة أخرى . (وتبقى هذه الفرس منتصبة فى لوحة معزولة تماماً) . ومع كل تنام لغوى جديد يزداد تقلص التنامى الدلالى ، ويتحول النص إلى سلسلة تراكمات لغوية ودلالية ؛ فصحراء الروح صورة دالة ، و«صادفت إله الشعر يبنى جداراً للوقت» قابلة للتحديد برغم تجريديتها ، لكن علاقتها بما سبق من جمل وتكوينات دلالية ، وما يلى من جمل وتكوينات دلالية ، علاقة غامضة ومبهمة تماماً . إن للتاريخ نهاية ، وسقوطُ المتكلم عند نهاية التاريخ مع أعمدة مجاورة قد يكون ذا دلالة قابلة للتحديد بعد لأى ، لكن مع اكتمال النص تظل الأسئلة قلقة : ما علاقة هذا النص بالصحراء التى تتفقد البحر بالرمل ؟ ما الذى «يقوله» النص ؟ ما «منطوق» النص ؟ وما مقوله ولا مقوله ؟ ما محرق التركيز فيه ؟» . . . إلخ .

وما قلته عن هذا النص يصدق على كل مقطوعة من مقطوعات عادل الخزام المنشورة جميعاً تحت عنوان زخرفة ، ومنها هذا النص :

فى
«ينبخّر الدم لترجمة آخر الانهيارات
ثمة الموت يزحف لانتشال الانتهاء القديم
بينما فى أزقة روحية
يتدحرج العالم فى مدار كالجسد
الآن
أخشى من حرية يدنِّسها الفراغ»[46] .

ويكاد لا يبقى من مجموع هذه النصوص سوى تشكيل معقّد لعناصر زخرفية تتجاور لكنها لا تتشابك أو تتفاعل أو تتناغم أو ينحل أحدها فى أجساد الأخرى ليشكل عالماً ذا وحدة داخلية قابلة للتصور والتمثل . ومع أن هذا الغياب والتفتت الزخرفى قد يكون فى ذاته مكمن الدلالة على مستوى آخر هو دراسة علاقة النص بالعالم الذى أنتج فيه ، من خلال تجسيده لبنية معرفية قابلة للاكتناه ، فإن ذلك يمثل مستوى آخر من مستويات النص ، لا يغيُر من سماته المناقشة الآن فى سياق البحث الحالى ومنطلقاته .

١٢ ـ ٩ سيف الرحبى

١٢ ـ ٩ ـ ١ «متحف من ظلال»

«طيور بيضاء تعبر الأنهار الكبيرة ،
فى الليالى الأكثر وحشةً من أرامل الحرب .
جسور وأشجار مغمضة تتنزه
مع العابرين ،
كأنما فى متحف من ظلال .
ومن البعيد نرى أشباحهم ، تترنّح
وسط القنانى الفارغة

لبلاهة النهار
تعرفهم واحداً .. واحداً
كلمنة لا شفاء منها
كأمجاد لا إسم لها
لقد جاءوا من البيت المجاور لأحلامك ،
باحثين عن صدرٍ أكثر رأفةً من المعرفة .
وفي الظلال الكبيرة لفجر مدلهم ،
يغيب الجميع عدا
ضحكةً واحدة»[٤٧] .

مع تكوين العنوان ، تبدأ لغة الغياب ؛ فنحن في «متحف» ، والمتحف تجسيد للغياب (برغم أنه ، من منظور آخر ، تعبير عن حضور الغائب) ، لأنه يقتني أشياء من أزمنة غابرة غابت . ثم إن المتحف من ظلال ، لا من أشياء حقيقية ؛ أي أن الأشياء ، التي تنتمي أصلاً إلى أزمنة وأمكنة غائبة ، هي أيضاً غائبة ، وما هو موجود هو الظلّ فقط . وفي لغة النص تطغى صور الأشباح ، والفراغ ، والأحلام ، والظلال ، والغياب ذاته : «يغيب الجميع عدا ضحكة واحدة» . وفيما يبدأ النص بصورة حسية ناصعة الحضور : «طيور بيضاء تعبر الأنهار الكبيرة» ، تصلح لأن تكون لقطة سينمائية ، فإنه سرعان ما يخفف حدة الحضور ، ويضفي غلالة الغياب على الصورة ؛ لأن السياق الزمني لطيران الطيور البيضاء هو «في الليالي» . ومع استمرار الصورة ، يتعمق الغياب . فالليالي أكثر وحشة من أرامل الحرب . والأرامل الحاضرات يتضمنّ الغياب في ذاتهن : غياب الرجال . كذلك تتعمق درجة الغياب مع الجسور والأشجار التي تتنزّه مع العابرين كأنها في متحف من ظلال . ويصل النص ذروة دخوله في لغة الغياب حين ترى العين الخارجية «أشباحهم تترنح وسط القناني الفارغة لبلاهة النهار» . وحين يقول النص «تعرفهم واحداً واحداً» ، مؤكداً بعد الحضور (فالمعرفة الدقيقة حضور) ، فإنه سرعان ما يكشف عن وهمية الحضور «كلمنة لا شفاء منها/كأمجاد لا اسم لها» ، إذ إن الشفاء غائب والأمجاد غائبة الاسماء . ثم «لقد جاءوا من البيت المجاور» التي تصل بالحضور إلى ذروته ، لكنها تكشف وهميته ، لأن البيت المجاور ليس في الواقع بل هو مجاور «لأحلامك» . ويختتم النص بالغياب الكلي :

«وفي الظلال الكبيرة لفجر مدلهم
يغيب الجميع»

ولا يبقى إلا أثر واحد للحضور هو أثر صوتي سرعان ما يتلاشى غائباً «عدا ضحكة واحدة» .

وكما في عدد من نصوص سيف الرحبي المنشورة جميعاً تحت عنوان ست قصائد يظل السؤال : «ما منطوق النص ومقوله ؟ ما الذي يفصح عنه ؟ ما محرق تركيزه ؟» . . . إلخ .

سلسلة من الانطباعات البصرية والصوتية والتصورات والأوهام والتشكيلات التخيلية واللغوية تحلق نصاً في عالم الغياب ولغة الغياب ، لكن قد لا يكون ثمة شيء آخر . ولا يستثنى من ذلك إلا النص الذي يحمل عنوان «وصول» .

١٢ ـ ١٠ عباس بيضون

قد يصبح الغياب ، في تجلياته الأكثر صفاء ، جوهر الرؤية الشعرية للعالم ، وللأشياء ، وللزمن ، وللمكان ، ويخرج ، من جهة ، من إطار الموضوع ، ومن جهة أخرى من إطار المكون الصوري أو اللغوي الجزئي لنسيج النص إلى مستوى العلاقة بين الإنسان والعالم ، الذات والمرئي ــ الشيء . وفي مثل هذه التجليات يصير النص مغموساً في الغياب نهائياً ، من تكوينه اللغوي الجزئي إلى تشكله الكلي ، إلى وجود الأنا والآخر (الذات والعالم) فيه ، ويصبح نهجاً في الرؤية والتناول واحتضان اللغة ، وينتج تشابكاته اللغوية الخاصة التي يكون أبرزها لغة التضاد أو التنافي بين أشياء الواقع ، لا بين الواقع واللا واقع ، أو بين الواقع والوهم ــ الحلم . وقد يكون النص في مثل هذه الحالة مغرقاً في الحضور على أحد مستوياته ــ تراكم الجزئيات وكثرة الأشياء ــ لكنه يسبح في أثير الغياب ومائه عن طريق تنافيات وفضاءات داخلية وعلاقات خفية فيه . ولعلّ هذا أن يكون السمة المائزة لشعر عباس بيضون الأخير ، الذي يخرج فيه من نصاعة الحضور الطاغية في مراحل شعرية سابقة له إلى غيبوبة الغياب ، كما تتجلى في أفضل صورها في مجموعته نقد الألم .

وسأختار من هذه المجموعة أربعة نصوص قصيرة تضيء هذا الانحلال في ماء الغياب ، مكتفياً بالتعليق على الأول منها ، ولافتاً النظر إلى ورود الغياب مفردةً في بعضها .

١٢ ـ ١٠ ـ ١ «العيد»

«أزحنا السرير إلى الحائط . وضعنا قماشاً على النافذة . جئت عارية ولم تغلقي . وقفت أمام المرآة وأعطيني لفتتكِ . انكشف الشباك ولم أحذرك . كانوا كُثراً في المباني الأعلى لدرجة أنني لم أرهم . أغمضتُ عيني لأحسّ بالعيد . وحلمت بامرأة تدخل وتعبر دون أن تراني»[٤٨] .

بين الجملة الأولى فيه ومنتصف الجملة السادسة ، يكاد هذا النص أن يكون تجسيداً دقيقاً وأنموذجياً لشعر التفصيلات اليومية والحضور الناصع ؛ فهو يتألف من مفردات حسية بالغة الحضور والوضوح ؛ وهو إحصاء دقيق تصويري (فوتوغرافي) للأشياء والحركات الخارجية . غير أنه في منتصف الجملة السادسة يكسر محور تناميه ويقوّض لغة الحضور بسلسلة من التكوينات الدلالية والتصورات ، تولجه في عالم الغياب عن طريقين :

١ - التضاد وخلخلة العلاقات المنطقية بين مكوّنات الجملة : «كانوا كثراً في المباني الأعلى لدرجة أنني لم أرهم» ؛ إذ إن كونهم كثراً ينبغي ، منطقياً ، أن يزيد إمكانية رؤيته لهم وحدة حضورهم . لكن النص يفعل عكس ذلك ؛ فكثرتهم تصبح سبيلاً إلى حجبهم وتغييبهم .

٢ - الانتقال من «هناء المكان الموضعي الدقيق التفصيلات (الغرفة ، الشباك ، القماش ، المرآة العارية الموجودة فعلاً) إلى «الهناك» ، العالم اللا كائن ، البعيد ، التنصي ، والحلم بامرأة غير موجودة بدلاً من المرأة الحاضرة ، ثم نفي الرؤية مرتين أخريين :

أولاً : رؤية الهنا عن طريق إغماض العينين وحجب الحضور ؛ رؤية المرأة (التى فى الحلم) للذات (القائمة فعلاً هنا = «دون أن تراني») .

ثانياً : عن طريق الانتقال من التعامل المباشر مع الأشياء بالرؤية إلى الإحساس والحلم « أغمضت عينى لأحسّ»؛«حلمت بامرأة») .

١٢ ــ ١٠ ــ ٢ «الأيدى»

«كنا ننظر إلى بضعة سجناء معصوبين ، يتقدمون وهم يمدون أيديهم فى الفراغ . كانوا بالتأكيد يبحثون عن أيديهم»[٤٩] .

١٢ ــ ١٠ ــ ٣ «ذكرى ع.س.»

«الصمت يوسّع الأمكنة ، وكذلك الصداقة . كنا فى جلوسنا نمتلىء على مهل من النور حتى نبدأ نشعّ مسافة . فى غيابه أبهر لدرجة أنى لا أصحو منه . الذاكرة تتوسع باستمرار ، والأمكنة تبتعد عنه»[٥٠] .

١٢ ــ ١٠ ــ ٤ مقاطع من «وداع صور»

« وهكذا مشينا فى شوارع لا أسماء لها . إلى شوارع لا أسماء لها قطعناها بالذاكرة ؛ وحين نخرج لن يدرى أحد أن الحاضر بقى هناك . . . . .

لعبنا بعد ذلك بأعمدة لا وجود لها ، وبفؤوس قدمها أقارب مزعومون . كنا دائماً جاهزين لعودتهم ، وحين نسيناهم أخيراً سقطنا فى غيابهم . مع ذلك بقى من الخرافة التى لم تصل بعد نور يكفى .

عشنا قريبين من الشمس ، هناك بدنا على مهل تاريخنا ، ولم يعد لنا ماض أبعد منها .

هل كان النوم مضاء ؟ كيف سرقت الحكاية نور المدفأة ؟ هل كانت المدخنة تروى ذلك أم البزاقة ؟ الأشباح يأتون من نور آخر ، والمصباح يروى ذلك فى آخريات الليل .

قطعنا تحت سماوات كالغيبوبة . . . »[٥١] .

١٢ ــ ١١ قاسم حدّاد

١٢ ــ ١١ ــ ١ من «النهروان»

١ - تاريخ الومض

«هذا هو الشاحب الصوت
يشحذ تاريخه
شاخصاً فى خراب يؤرّخ
يرعى رواياته
يستعيد الوميض الذى لم يمت
الوميض الذى لا يموت

شاخصاً فى السكوت
الحنين الرمادىّ مستنفر
قبل ماتوا/وقبل انتهوا
من يؤرّخ/كان الرماد
بروجاً من الماء مرعبة/من يؤرّخ للماء
من يحتفى
والنهر مستغرق فى نشيج البيوت
شاخصاً فى السكوت المؤجج
مستسلماً للوميض

حكوا/سوف يحكون
وحدك الآن فى غابة/صادق الوحش
وافتح له قلبك المستريب
وحدك الآن

فاهدر
وسلسل خليجاً من النخل
وحدك الآن مستوحش
والفوارس مشغولة ، تخلع الوقت
تاريخها خاضع
سوف يحكون/فاصغ . .

٢ - قولى له الخروج

وفى هذا اللهب المستريب الذى يعانق
تتعلم الأشجار كيف تشحذ السيوف الكسولة
وتجلس الحميرة فى رواق
تقول للأصابع المضطربة : ابدأى
فتبدأ
مثل النهايات الأولى لخروج يغتصب الرمل
حيث جنة النخل تخلع أعضاءها
فيغمرها الحليب
انتحى بجمرة النهر نهديك
ولك سرير الأسرار . هذا اللهب
حين يجتازك الفارس الغريب
يتشر الأطفال فى ردائك الأخضر
فتخرج النوارس من أحلامك
أجنحة وأصدافاً وكواكب
انتحى طريقاً ، حيث
الحميرة تدوزن القتل فى النهاية الأولى
وتبدأ ذكريات المستقبل فى التدفق
لا تقولى للغريب الكلمات
قولى له القبل
قولى له الكأس والوسادة
قولى له الشهيق الضارى الذى لا يخجل
حيث الجحيم الذى يتناسل
والأحجار تحتسى درسها الأخير الأول
قولى هو السيف عارياً»[٥٢] .

١٢ ــ ١١ ــ ٢ من «الوردة الرصاصية»

«جنة الرؤيا يداك
وكاحلاك على رماد بارد ، قاومت أو لامست
كانوا يسألون الفقه والقانون والمتن الذى
كتبوا على هوامشه وسدّوه بجلد كاسر
وجميع ما يبقى لك الآن
الكتابة والغيابْ»[٥٣] .

١٣ ــ على جعفر العلاق

كما يسم الغياب شعر عباس بيضون على مستوى تكوينه الكلّ ، كذلك يسم شعر على جعفر العلاق فى مرحلته الأخيرة ، وبشكل خاص فى مجموعته «فاكهة الماضى» والقصيدة التالية لها «وردة الحلم . . . وردة الجسد» . هنا يصبح الغياب مهيمناً فى الرؤية . تتحوّل العدسة التى تعاين العالم ، والعالم الداخلى الذى هى بصيرته ، إلى عدسة مغشّاة بأثير الغياب ، مطوّقة بهالته . وتبدو الأشياء مختزلة ، أو مقطّعة ، أو معادة التشكيل فى عملية تمحو نتوءاتها وتضاريسها ، وتصفّى ملامح مائزة جوهرية فيها إلى أعلى درجة ممكنة من التقطير ، ثم تولجها فى ما أسميته أثير الغياب ، الذى يلفّها فى غلالة شفافة لكنها مموّهة فى آن واحد . وسأورد هنا مقطعين فقط من هذا الشعر ، الأول من «وردة الحلم» لا أعلّق عليه ، والثانى من «فاكهة الماضى» ، أبرز سمات منه بإيجاز .

١٣ ــ ١ من « وردة الحلم »

«من ترى يخرج الآن من حلمى ؟
امرأة دونما غيمةٍ ،
أو غموضٍ .

أعود إلى الوهم أوقظه ،
جمرة الوهم ذابلة ، ويدىْ
شبح امرأة ، لا غموض
ولا من شذىً

المدى من رماد إذن ،
والسواحل ، باكيةً ، تنحنى :
ليلة حجر جارح ،
ونهاراته من رماد .
حطب
مركب السندباد ،
حطب
حلم السندباد . .
ثم ألمح من طرف الحلم ثانيةً ،
جسد الملكة
تتمازج فيه الحقيقة بالوهم ،
والعشب بالنار ،
والموت بالبركة
هل يكون لعريك هذا الغموض المجلجل لولاىَ ؟
هذا خيالى جمر قديم ،
تؤجّجه الجنُّ ثانية ،
لتغيم القصيدة ،
تستيقظ الخيل هائجة ،
ويغيم الجسد
. . . . .
حين أدعوك للحلم لا للجسد
حين يقتادنا مطر الوهم ، أو مطر الحلم ،
صوب القصيدةِ ،
أو حين يقتادنا
ضوء هذى القصيدة للوهم ،
يغدو لجسمك رائحة الحلم ،
ملمسه ،
وردة الأرض تغمرنى ،
يأخذ الحلم شكل الجسد
تتجاوز أعراسه ،
وفجائعه ،
كلّ حدٍ»(٥٤) .

١٣ ــ ٢ من « فاكهة الماضى »

والغيوم الخفيفة
تجرفها الريح صوب النَهَرْ
غابة
ومساء قديم ،
فندق
وغيوم تمسّح أذيالها
بالشجر . .
كانت الريح باردة
مازال تهبّ
فتدفع للنهر غيماً جديداً ،
وسيدة
تتشبّث من هلع بفتاها
مطر فوق معطفها ،
مطر فوق أحلامها
مطر شفتاها»(٥٥) .

يفصح عنوان النص عن محرقه : عاشقان . ولا يكاد النص ، فى تناميه ، يفصح عن شىء أكثر تفصيلاً وأنصع حضوراً مما يفصح عنه العنوان على صعيد تحديد العاشقين : ملامحهما ، هويتهما ، وجودهما الفيزيائى أو النفسى ، الحدث الذى ينشأ من ممارستهما العشق . . . إلخ ، والنص لا يروى قصّة حب ، أو يتأمل فى معنى الحب ، أو يضع الحب فى سياق اجتماعى ، أو ثقافى . . . إلخ . يمكن أن تنشأ عن وضعه فيه حركة احتدامية (درامية) ، كما يحدث فى مئات نصوص الحب . ونحن لا نسمع حديث العاشقين أو حواراً متبادلاً بينهما ، لوماً أو عتاباً أو غير ذلك ، مما تزدحم به مئات نصوص الحب أيضاً .

ما يشكّله النص هو تكوين فنىّ على قدر بالغ من الاقتصاد فى استخدام المكوّنات الأساسية :

الخطوط والألوان والمساحات والظلال والأضواء/والكلمات . ريشة ليّنة عابرة تمرُّ لتترك آثاراً خفيفة ظليّة لحضور إنسانى يلفُّه الغياب تماماً . وبدلاً من وضع العاشقين أمام الضوء الناصع ، كما فى معظم قصائد العشق والعشاق ، يلجأ النص إلى عملية انزياح تصورى من النمط الذى وصفته فى الفقرة (٥ أعلى) : يوجه الضوء الخفيف للريشة العابرة إلى سياق مكانى وزمانى تكوّنه عناصر الطبيعة أولاً ، ثم اليد الإنسانية (فندق) . وتلتقط هذه المكوّنات جميعاً باللمسة الخفيفة العابرة التى تلتقط كل شىء فى النص ، حتى تركيب جمله المقسّمة إلى فقرات قصيرة لينة الوقع . لا شىء يذكر عن العاشقين . لا صوت يسمع لهما . لا حركة . لا نأمة . الحركة التى تلتقط من فعل الطبيعة (الأسلوب السينمائى للّقطة الخارجية أو الجانبية) .

ثم تأتى لحظة مدهشة الغنى فى تشكيل النص حين تنسب الحركة لا إلى الطبيعة ، بل إلى الجامد : القنطرة . هكذا يكون نهج الرؤية شمولياً تخضع له الأشياء المألوفة (الطبيعة) فى حركتها ، والأشياء التى لا حركة لها . الآن تتسرب الحركة فى كل شىء لغاية واحدة : تجسيد الفعل الإنسانى (للعاشقين) لكن دون أن يكون هو محرق التركيز ؛ دون أن يوضع فى الضوء الناصع :

والنسيم
خفيفاً
يهبُّ على الفجر :
تحت الندى
ترتخى الآن قنطرة
من حجر
قدمان
تغطيهما رغوة الليل ،
جمر قديمٌ ،
سرير ،
عاشقان منطفئان ،
وحولهما قُبّة
من شظايا السهر . . . »

لقد تمثّلت العين المكتنهة الحركات الجوهرية للعاشقين ، أولاً ، موجة العشق : صعودها إلى الذروة ثم تراخيها . لكنها لم تفصح عما رأته ، بل نقلت خصائص الحركة ، جوهرها ، إلى الأشياء ، ومنحت كل شىء أحد هذه الخصائص . فالارتخاء للقنطرة (التى كانت مشدودة متصبة ـ كالعاشقين) ؛ الرغوة لليّل يغطى القدمين (وكانت الرغوة زبد العاشقين وما رشفاه من مشروب) ؛ الانطفاء والقدم للجمر (الذى كان مشتعلاً مثلهما وهو الآن منطفىء مثلهما) ؛ السرير هو هو . والعاشقان منطفئان (كالحجر الذى كاناه ومايزالانه وقد انطفآ) ، والشظايا تصنع الآن قُبّة (عنف ما حدث وبعثرة كل شىء وتشظيه) . وكل ذلك العالم «تحت الندى» ـ حالة الرواء التى تلفع كل شىء .

وفى هذا التكوين الجميل لا يحتل العاشقان ، لغوياً وبشكل صريح ، سوى فراغ نصف جملة* : «وعاشقان منطفئان» ؛ إنهما جزء صغير من تكوين كل كبير ، مع أنهما فى الحقيقة مصدر هذا التكوين كله ، وخالقاه ؛ فلولاهما لما كان . غير أن هذا ـ على وجه التحديد ـ هو ما أعنيه بكون الغياب نهجاً فى الرؤية يؤدى لا إلى إبراز المرئى واحضاره حضوراً ناصعاً ، بل إلى تغييبه وإزاحته إلى موقع جانبى . وفى تناول العاشقين فى هذا النص واحد من أكثر نماذج الغياب ثراء وعذوبة وإفصاحاً .

١٤ .

تمتاح لغة الغياب فى قصيدة الحداثة من منابع عميقة الغور ؛ من أكثرها غزارة شعر أدونيس وعالمه التصورى ، وبشكل خاص أولى التجليات الضخمة لهذا العالم «أغانى مهيار الدمشقى» والأقاليم التى يمثلها مهيار فى شعر أدونيس . كذلك تمتاح هذه اللغة من رافد رئيسى يتشكل فى مرحلة لاحقة لنموذج أدونيس هو شعر سعدى يوسف . غير أن امتياحها من هذين المنبعين يتم بطرق مختلفة ، وإلى درجات متفاوتة من الوعى بها . فالامتياح ، أحياناً ، له شكل التأثر المباشر ، لكن له ــ أحياناً أخرى ــ شكل الصدور عن بؤرة تصورية ــ فكرية ــ لغوية ، أصبحت راسخة فى الشعر على كلا مستويى الوعى واللا وعى ، وتحوّلت إلى واحد من مكوّنات «البنية المعرفية» التى تتكوّن لدى جيل من الشعراء ، فى مرحلة تاريخية معنية ، ثم يصدر عنها جيل تال . وبكلمات أخرى ، لقد أسهم شعر أدونيس وسعدى يوسف على وجه الخصوص ، فى تشكيل بنية معرفية جسّدت تحولات جوهرية فى شعر الحداثة ، رؤيوياً ولغوياً ، وأصبح الشعر التالى لتشكيل هذه البنية يصدر عنها بصورة قد تفوق درجة اللا وعى فيها مقدار الوعى . لقد أفرزت هذه البنية المعرفية لهجة شعرية جديدة ، أصبحت منبعاً رئيسياً للهجة الشعر فى المراحل الزمنية التالية ، التى ماتزال لها امتدادتها الجلية (والطاغية أحياناً) حتى اللحظة الحاضرة .

غير أن ثمة فرقاً جوهرياً بين منابع لغة الغياب وامتداداتها . فالغياب لم يكن لدى أدونيس مكوّناً لغوياً وفنياً وحسب ، بل كان أيضاً مكوّناً رؤيوياً ، عقائدياً . وعلى هذا المستوى الأخير ، يجسد الغياب لدى أدونيس العالم الآخر : العالم الذى يصبو إليه نزوع التجاوز والتجدد والخلق ؛ العالم النقيض للواقع الراهن وللماضى بكل ما فيهما من استنقاعية ، وتفسّخ ، وانحطاط ، وتخلف ، وقمع ، وكبت ، وجمود ، وتقليدية ، واجترار و «عذاب» . الغياب هو عالم الطراوة ، والإبداع ، والحركة الدائبة ، والاكتناه ، والكشف . وهو ، بهذا المعنى ، جزء من المكوّن الرومانسى ــ الرمزى فى شعر الحداثة فى الغرب ، وفى الشعر العربى أيضاً ، وجزء أساسى من المكوّن الصوفى فى شعر أدونيس بشكل خاص . (وإلى هذا المكوّن تنسب أعلى درجة من التأثير له على شعر اللاحقين به) .

أما من حيث هو مناخ شعرى ولهجة ، فإن الغياب فى شعر أدونيس ، وفى أقاليم مهيار بالذات ، مكوّن جذرى وشمولى فى آن واحد . فالنص الشعرى فى مناخ الغياب يتشكل خارج إطار الحضور والمادية والحسية المغرقة والوضوح والتفصيلات والجزئيات والتمثيل المباشر . وبهذين الشكلين يتجلى الغياب فى شعر أدونيس على مستوى اللغة والمفاهيم والتصورات ، كما يتجلى على مستوى اللهجة والتشكيل مناخاً كلياً للنص الشعرى . بالطريقة الأولى ، يبرز الغياب فى هذين النصّين اللذين يقدّمان نموذجاً صالحاً لدراسة الغياب فى شعره من حيث هو مكوّنات مفردة :

١٤ ــ ١ «أرض الغياب» .

«هى فى أرض العذاب
لا غدٌ آتٍ ولا ريح تضىء
أى صوت سيجىء
يا أحبائى فى أرض الغياب»[٥٦] .

١٤ ــ ٢ «الفجر يقطع خيطه» .

«الفجر يقطع خيطه

* فى النص كله ، يشغل العاشقان (وهما «موضوع النص») فضاء لغويا لا يزيد على ١/٦ من النص (بإحصاء الأسطر) ، وفضاء تصوريا يقل عن ذلك (بإحصاء المساحات الصورية التى ينسج النص من رصدها) .

يضمُّ الجفون على الترابِ
ويداى ساريتان تحتضنان
أشرعة الغيابِ
رحلت شبابيكى ـ
فما من زهرة ، ما من كتابِ
أنا والزوايا ،
لى خيوطى الواهنات ، ولى غرابى»(٥٧) .

أما بالطريقة الثانية ، فإنه يتجلى فى مهيار بـأكمله ، لكننى أختار للتدليل عليه الآن النصين التاليين :

١٤ ـ ٣

« أبحث عن أدونيس »
«وأشرد فى مغاور الكبريت
أعانق الشرار
أفاجىء الأسرار
فى خيمة البخور فى أظافر العفريت ـ
أبحث عن أودبس
لعله يرفع لى أيامه معراج
لعله يقول لى ، يقول ما تجهله الأمواج»(٥٨) .

« أرض السحر »
«لم يبق ـ لا ثأر ولا خصومة
بينى وبين حارس الأيام ،
كل مضى ، سيَّج بالغمام
تاريخه ، كل رأى نجومه ـ
ولم تزل أرضى أرض السحر :
أخالط الهواء
أجرح وجه الماء
أخرج من قنينة فى البحر»(٥٩) .

وأشير . فى الوقت نفسه ، إلى النصوص التالية(٦٠) :
«ملك مهيـار» ، «العهد الجديد» ، «بين الصدى والنـداء» ، «الحيرة» ، «البربـرى القديس» ، «أورفيـوس» ، «أمنيـة» ، «لغـة للمسافة» ، «البرق» .

إضـافة إلى مـا سبق ، تبقى إشارة أخرى ضرورية . فى شعـر أدونيس ، تبدو العلاقة بين الحضور والغياب علاقة ضدية ، حتى إننا قد نتصور أن فى تصوره لها مفارقة ينبطنها تناقض حقيقى . فهو أحياناً يمجد الحضور ويلعن الغياب ، ويبرز ذلك بشكل خاص فى النصين التاليين :

١ -« طريق »
«أيهذا الطريق الذى يرفض أن يبدأ
نحن وجه رأى
فأحبَّ النهار أحبَّ الحضور
كان فى أرضنا إلّه نسيناه مذنأى
وحرقنا وراءه هيكل الشمع والنذور
نحن صنعنا من الغياب
صنماً من تراب
ورجمناه بالحضور
بالطريق الذى كاد أن يبدأ
أيهذا الطريق الذى يجهل أن يبدأ»(٦١) .

٢ -« المدينة »
«نارنا تتقدم نحو المدينة
لنهد سرير المدينة .
سنهد سرير المدينة
سنعيش ونعبر بين السهام
نحو أرض الشفافية الحائرة
خلف ذاك القناع المعلقّ
بالصخرة الدائرة
حول دوامة الرعب
حول الصدى والكلام
وسنغسل بطن النهار
وأمعاءه وجنينه
وسنحرق ذاك الوجود
المرقَّع باسم المدينة
وسنعكس وجه الحضور
وأرض المسافات فى ناظر المدينة ؛
نارنا تتقدم والعشب يولد
فى الجمرة الثائرة
نارنا تتقدم نحو المدينة»(٦٢) .

وأحيـاناً ، كـما أشرت قبـل قليل ، يمجِّـد الغياب ويغنّيـه (وأنـا أستخـدم كلمات مثـل يمجِّد ويلعن للتبسيط دون أن تكـون هـذه الكلمات مستخدمة مباشرة من قبل أدونيس أو دالة على مـوقفه من الغياب والحضور بشكل دقيق) . غير أن مزيداً من التأمل يكشف أن ما يبدو تناقضاً حقيقياً ليس فى الواقع إلا تناقضاً ظاهرياً ، وهميـاً . فالعلاقة بين الحضور والغياب لدى أدونيس تتشكَّل عـلى مستويـين مختلفين تماماً . والمستوى الذى يمثله «المدينة» ، «الطريق» هو مستوى العلاقة بين الراهن من حيث هو العالم الـذى نملكه ولا نملك سـواه وعلينا الالتصاق به (وذلك مكوِّن أساسى من مكوِّنات الحداثة) وبين عالم غيبى (ماض غالباً) يرفض الشاعر الالتصاق بـه . وعلى هـذا المستوى يتمجد الحُضور وينفى الغياب .

أما تمجيد الغياب ونفى الحضور فإنه يتم على المستوى الآخر لمعاينة العلاقة بين هذين القطبين ـ وهو المستوى الذى سعيت إلى بلورته فى بداية هذه الفقرة . ومن الجلى أن المستويين مختلفان ومتغايران تغايراً كلياً ، وأنهما يصدران عن منابع عقائدية متباينة التوجه .

١٥ .

أما فى شعر سعدى يوسف ، فإن الغياب ليس تجسيداً لنزوع إلى عالم نقيض للواقع الراهن ؛ ليس «جغرافية تخيلية» تتمثل فيها غايات نزوع الإنسان إلى التغيير والتجدد والإبـداع ؛ ليس فردوسـاً يسعى الإنسان إلى إبداعه بعد إحراق العالم وابتكـاره مرة أخـرى ، بل إن الغياب هو بُعْدٌ من أبعاد الواقع الراهن . إنه منظور لمعاينـة الواقـع

الراهن ، ينقل ثقله المادى ، وجزئياته ، وتفصيلاته من وجودها الموضعى المؤطر زمانياً ومكانياً إلى مستوى وجودى أعلى وأرحب ، يضفى عليها جهماً ، أو يكتشف فيها جهماً ، بُعداً آخر يتاخم الميتافيزيقى لكنه لا يتشابك معه وليس إياه . النص لدى سعدى يوسف يقترب اقتراباً لافتاً من نص الصوريين الإنكليز (T.E. Hulme مثلاً) ، لكنه فجأة ينعطف نائياً عن هذا النص لأنه يكشف فى المرئى ، اليومى ، الجزئى ، العابر ، وبلغة انخطافية شفافة ، أو عن طريق استعارة خارقة ، ذلك البعد الآخر لليومى ، المادى ، الحسى ، بُعد الدلالة الكلية . إن حركة النص لدى سعدى يوسف تقليص صورى لحركة النص الرمزى (والصوفى أحياناً) ، من جهة ، وتوسيع رمزى لحركة النص الصورى ، من جهة أخرى . وفى ذلك يكمن المصدر الرئيسى لفرادة شعره وتميّزه ، ومنه يكتسب بُعْدُ الغياب فى شعره نكهته الخاصة . وهو ، بهذه النكهة ، كما أشرت ، يكوّن رافداً أساسياً لبعد الغياب الطاغى فى شعر أدونيس ، ليشكلا ، معاً ، المنابع الرئيسية للغياب فى قصيدة الحداثة خلال السبعينيات والثمانينيات ، وليمنحا الغياب طبيعته المائزة التى تفرّقه عن لغة الحلم الرومانسى ، التى امتدت من جبران على وجه الخصوص حتى بدايات شعر الخمسينيات على الأقل . وسأكتفى الآن ، باقتباس نص آخر لسعدى يوسف يجلو ، إضافة إلى النص المناقش جزئياً فى الفقرة (١٠) هذه الحقيقة البارزة للرؤية ــ التقنية الشعرية عنده .

١٥ ــ ١ «أعشاب»

«يقطع أعشاب حديقته
يوماً فى الشهر :
أينتظر العشب يتابع دورته
يكبر أو يزهر ــ
أم يقطعه حين تكون الأعناق مواتية ؟

. . . .
. . . .
. . . .

يوماً فى الشهر سيحمل آلته
ويدحرجها عبر ممرات الدار
محتمياً بالفجر عن الناس وأطفال الجار
وسيقطع أعشاب حديقته
ويعود إلى شاى النعناع ومائدة الإفطار

. . . .
. . . .
. . . .

هذا الرجل اللاهث خلف زهور الأعشاب
هل فكّر أى رؤوس قطعت
فى يوم واحد
فى زنزانته الممتدة بين الصخر ورمل البحر ؟»[٦٣] .

يشكلّ النص رصداً صورياً دقيقاً للمرئى : الرجل الذى يقطع أعشاب حديقته وبطريقة تطابق آلية عمل شاعر مثل T.E. Hulme . ويبرز نص سعدى يوسف ، بتحديد دقيق ، سياقى الفعل : المكان والزمان ، بحيث تتشكل صورة بالغة الوضوح والتفصيل : البطل ، المكان ، الزمان ، الفعل . وتأتى جزئيات أخرى لتصل بالمرئى إلى درجة عالية جداً من الحضور والنصاعة : العودة إلى شاى النعناع ومائدة الإفطار . غير أن العلاقة بين نص سعدى يوسف والنص الصورى تنقطع هنا . فنص الأول لا يتوقف عند خلق المنحوتة الحسية التى يهدف إلى خلقها النص الصورى ، بكل انحناءاتها وتفصيلاتها ، بل يولّد خلال نسيج المنحوتة الحسية فراغات ، ومساحات ظلية مبهمة ، وبُعداً يتاخم الميتافيزيقى . ويتبلور ذلك مع بداية النص سؤالاً يبدو هامشياً أولاً ، يتعلق بزمن القطع ويطرح فى هجة ملتبسة . فمن غير الجلى من يطرح السؤال : الرجل الذى يقطع العشب أم صوت الراوية فى النص : «أينتظر العشب يتابع دورته/يكبر أو يزهر/أم يقطعه حين تكون الأعناق مواتية ؟» ، ويتبرعم بعد الغياب هنا فى نقطتين : التباس اللهجة (الرجل/الراوى) ، وإدخال عنصر زمنى ميتافيزيقى يتمثل فى «دورة المواسم» : إن للعشب أيضاً دورة زمنية تكتمل بكبر العشب وإزهاره . ثم إن «مضمون» السؤال يعمق هذا البعد الجديد : هل يقطع الرجل العشب كلما صارت الأعناق مواتية للقطع ، حتى إذا لم يكن العشب قد أكمل دورته فكبر أو أزهر ؟ أم يسمح للعشب بأن ينمو ويزهر مكملاً دورته ثم يقطعه ؟ هل يتم القطع قبل أوان النضج والاكتمال ، أم يتم عند الأوان ؟

كذلك يتمثل البعد الجديد فى النقلة الأخيرة فى النص ، التى تحيل الحديقة إلى زنزانة ، وتربط بين الأعشاب المقطوعة والرؤوس التى تقطع ، كما سأشير بتفصيل أكبر بعد قليل .

وبعد السؤال الملتبس ترد «وقفة» (تعادل الصمت فى التشكيل الموسيقى) تتمثل فى الخطوط الثلاثة الفاصلة (والنسق الثلاثى متجذر فى شعر سعدى يوسف ، وعلى قدر من الأهمية لا من حيث الشكل فقط ، بل على مستوى دلالى) .

وتقوم هذه الوقفة بدور تقديم الإجابة عن السؤال المطروح ، دون أن تستمر القصيدة لتقدم هذه الإجابة صراحة . ويأتى المقطع الثانى نابعاً من الإجابة التى قدمت ضمنياً ومستنداً إليها : «سيتم القطع مرة فى الشهر مع اكتمال الدورة» ، كما يظهر المقطع الثالث «هذا الرجل اللاهث خلف زهور الأعشاب» ، فهو يلهث الآن وراء الزهور التى ظهرت مجسدة اكتمال دورة العشب .

وفيما يعمّق المقطع الثانى التفصيلات والجزئيات ، فإنه يستمر فى اللحظة نفسها فى إحداث النقلة من المادى المحسوس ، الصورى ، إلى المتاخم للميتافيزيقى ــ بعد الغياب ــ فى التعبير «محتمياً بالفجر» أولاً . فالتعبير لا يؤدى وظيفة التخصيص والتحديد الزمنى الدقيق فقط ، بل يفيض منه فى الوقت نفسه بعد الغياب : إنه بؤرة دلالية كثيفة يتوحد فيها البعدان الأساسيان للنص . ولو استبدلنا بقوله «محتمياً بالفجر» عبارة «محتمياً بالعتمة» لَظَلّ التعبير يتحرك على محور العادى ، اليومى ، الجزئى ، الصورى ، لأن الاحتماء بالعتمة ذو دلالة محددة ومألوفة وواضحة فى سياق ممارسة الرجل لعمله وعلاقته بالآخرين وموقف الآخرين منه ومن هذا العمل . فهو يحتمى بالظلام من أعين الآخرين . أما الاحتماء بالفجر فإنه يخلق فجوة : مسافة توتر بين البعد الصورى التفصيلى الزمنى وبعد الغياب . ذلك أن الفجر لا يشكّل ستاراً كافياً للحماية ، من جهة ، وهو ، من جهة أخرى ،

بداية زمن النهار ، بداية التفتح ، والحياة ؛ بداية اليوم لدورته . وفى لحظة البداية والخلق هذه يقطع الرجل أعناق الأعشاب التى اكتملت دورتها فأزهرت . والرجل ، أيضاً ، يبدأ دورة يومه ، ودورة فعله . هكذا تصبح بداية أمل ؛ بداية نور ؛ بداية دورة زمنية واعدة متصاعدة ، على مستوى معين ، نهايةً قاتلة ، يحتمى بها القاتل لدورة زمنية ـ فعلية أخرى ، على مستوى أعلى ، وتغدو بتراً وقتلاً وإنهاء لما اكتمل وأينع وأزهر : ثمة مفارقة ضدية موجعة بين دورة الزمن التى تبدأ ليقوم فيها العالم الإنسانى باكتساح نتائج دورة الزمن التى اكتملت ووصلت الأعشاب والطبيعة مع اكتمالها إلى ذروة إثمارها ، ليعود بعدها هذا العالم الإنسانى إلى إكمال دورته الطبيعية متمثلاً فى العودة إلى الفقرات المتصاعدة لنظامه اليومى : شاى النعناع ومائدة الإفطار (الشرب ، الأكل ؛ والإفطار هو طعام الصباح) .

ثم تأتى الوقفة الثانية فى النص ، متمثلة أيضاً فى نسق ثلاثى من الخطوط ، يمتلىء الفراغ عن طريقها بدلالات مبهمة ، وأصداء تعليقات غير مسموعة ، ويصبح النص معها نسقاً ثلاثياً يتحاور فيه الحضور والغياب (حضور اللغة وغيابها ؛ حضور الفعل وغيابه) . ويأتى المقطع الثالث لا ليتابع رصد ما يمارسه الرجل ، بل ليعلّق بصوت الراوى عليه تعليقاً يتم خارج إطار الرصد الصورى ، ولا يمكن أن تظهره آلة تصوير (افتراضية) تقوم برصد الصورة والحدث بتفصيلاتها . والتعليق هو الذى يبلغ ببعد الغياب حده الأسمى ، ويترك النص مفتوحاً فى اتجاهات متعددة ، فى الوقت الذى يبدو كأنه يغلقه بنيوياً ؛ إذ يأتى السؤال : «هل فكر أى رؤوس قطعت . . .» وهو تعليق منخرط بعمق ، من موقع عقائدى محدَّد ، وليس تعليقاً صورياً محايداً . ولو كانت صيغة السؤال : «هل يعرف أى رؤوس قطعت فى حديقته» لكان أقرب إلى الحيادية ؛ لكن النص يخضع الآن لهذه النقلة الموقفية الحادة ، التى تتمثل فى إحالة الحديقة إلى زنزانة ، فى حركة إقحام تنتزع النص نهائياً من إطاره التصورى السابق ، وتولجه فى إطار تصورى جديد . ومثل هذا الإقحام هو ما يحدث ما أسميته فى بحث آخر «الفجوة : مسافة التوتر» ويولدّ فيضاً شعرياً غامراً ، وهو أيضاً ما ينمّى بُعد الغياب إلى ذروته . فالزنزانة لا تنتمى إلى عالم البيوت ، والحدائق ، ونموّ الأعشاب وقطعها ، بل إلى عالم نقيض : هو السيطرة والسلطة والقمع وقطع الرؤوس الإنسانية . وفى نقل الوجود المكانى للزنزانة الآن من موقع غير محدد جغرافياً إلى موقع محدد (بين الصخر ورمل البحر) إثراء لهذا الفيض الدلالى والتصورى الجديد ، النابع من توالج سياقين متباعدين من سياقات الوجود الإنسانى والتجربة . فالبحر يشعّ فى الذهن بدلالات الانفتاح ، والاتساع ، والحرية ، والهواء النقى ، والإمكانات الفنية ؛ والصخر عالم من الدلالات المتضاربة : القوة والرسوخ والصلابة واليقين ، لكن ، أيضاً ، الجدب والقسوة والأسر وصعوبة الانفلات . وفى موضعة الزنزانة فى هذا السياق المكانى ، بدلالاته الكثيفة المتعارضة ، تكثيف لمحورى القصيدة وبعديها فى بؤرة رؤيوية واحدة : شراسة البتر والقمع والتسلّط ، وإمكانات الانفلات والنمو والتحرر : واقع الموت مندغماً وفياضاً بإمكانية الحياة واحتمالاتها ؛ قتل الإنسان قبل نضجه وإكمال دورة حياته ، وإمكانية انفتاح هذه الحياة واتساعها . وفى ذلك كله إيلاج للنص فى عالم الغياب ولغته وأقاليمه . ثم إن إقحام الزنزانة ، بسياقها المكانى الجديد هذا ، فى النص يولد ، بشرارة مفاجئة ، علاقة عميقة من التماهى بين الرجل والحاكم ـ الجلاد ؛ بين الحديقة والوطن ـ المزرعة ؛ بين الاحتفاء بالفجر والخوف الذى يمتلىء به قلب الطاغية الجلاد ؛ بين دورة المواسم والإيناع وإزهار العشب ، ووصول البشر إلى ذروة شبابهم ونضارتهم ، ثم بترهم واحتزاز رؤوسهم بالقمع والإرهاب والسلطة المتجبرة العشوائية .

هكذا ، بفعل إيلاج وإقحام شعرى ثرّ ، يصل بعد الغياب إلى أوجه . ولقد كان هذا الغياب بعداً «مقموعاً» ، إلى حد ما ، منذ بداية النص ؛ لكنه الآن يتفجر ويتحرر لينقل النص نهائياً من مستوى النص الصورى إلى مستوى القراءة السيمائية العميقة ، المنخرطة والصادرة عن موقف عقائدى جذرى من العالم ؛ من السلطة وعلاقة الإنسان بها ؛ ومن التجربة الإنسانية ، واللغة ، والنص الشعرى ، والمبدع وإبداعه ، وعلاقته بالواقع الذى يعيش فيه .

١٦ .

حاولت ، فى هذه الدراسة ، أن أرصد بعداً أساسياً من أبعاد قصيدة الحداثة . ولم يكن غرضى الاستقصاء ، أو الدراسة التحليلية المتكاملة للظاهرة وللنصوص المقتبسة ، بقدر ما كان أن أبلور هذا البعد وأسعى إلى تحديد ملامحه وآليات تشكله وفاعليته فى النص الشعرى . إضافةً ، فإن الظاهرة التى ميّزتها ما تزال بحاجة إلى درجة أعلى من الجلاء ودقة التحديد ؛ وقد تكون ما تزال غير خالصة أو صافية فى تصورى لها ، بمعنى أنها ماتزال مختلطة بظواهر متاخمة لها أو مشابهة وليست منها أو ليست إياها على وجه الدقة . والبحث الدائب وحده قادر على الوصول بصياغتى للظاهرة إلى درجة أشد صفاء ونقاء وقد يتاح لى ، أو لغيرى ، فى المستقبل متابعة مثل هذا البحث ، وقد لا يتاح . ولقد اخترت نصوصاً تبرز آماداً وصيغاً متباينة أو مختلفة لطغيان لغة الغياب ، وتعين ، من خلال ذلك ، على دراسة النص الشعرى فى ذاته ، وعلى اقتراح مكونات منهج فى دراسة تطور شعر الحداثة على مستويات التكوين العميق لعمليات الرؤية والتخيُّل والتصوُّر والتناول والتشكيل اللغوى ، التى تؤدى إلى إنتاج النص .

وآمل ، فى دراسات قادمة ، أن أتابع رصد سمات جوهرية أخرى لقصيدة الحداثة ، قد تسمح ، فى نهاية المطاف ، بتأسيس شعريات (Poetics) جديدة نابعة من شعر الحداثة ، بدلاً من الشعريات الموروثة التى نبعت من الشعر القديم والتى ما نزال ، مع استثناءات قليلة ، نعاين شعر الحداثة فى إطارها ، ونطلق عليه أحكاماً تقويمية على أساس منها . وذلك ، فى تصورى ، خلل منهجى (وثقافى ـ حضارى) ينبغى أن نسعى إلى تجاوزه ، وإلى تنمية منظور جديد نتواصل من خلاله مع العالم الذى نعيش فيه ، والأدب الذى فيه ينتج ، ونكتنهه ونحلله ونسعى إلى فهمه ، قبل أن نتخذ منه مواقف محدّدة (إذا كنا نميل إلى اتخاذ مثل هذه المواقف أصلاً) .

ومع أننى لست قادراً الآن على بلورة مثل هذه الشعريات ، فقد يكون مجدياً أن أطرح عدداً من الملاحظات المنهجية والمعرفية التى قد تشكل أساساً سليماً لعمل متكامل فى المستقبل ، يسعى إلى إنجاز مثل هذه البلورة .

فى محاولة لاستخلاص المبدأ النظرى الذى يحكم العملية التى حاولت رصدها فى هذه الدراسة ، ووضعه فى صيغة نقدية بوصفه

مكوِّناً من مكوِّنات الشعريات الجديدة ، يمكن أن يقترح أن هذا المبدأ يتخذ الصور التالية :

(أ) على مستوى اللغة

«تقليص استخدام اللغة ، من حيث هي مكوِّنات دلالية ونظام سيمائى (Semiotic) بالدرجة الأولى ، والتوجه نحو استخدام اللغة بوصفها مكوِّنات تشكيلية ونظاماً تشكيلياً إلى درجة بعيدة» . ويبدو لى أن حركة الحداثة تسمح بالقول بأن هذا الخط ، فى شعر الحداثة ، خط صاعد بين ، لنقل ، ١٩٥٠ و ١٩٨٨ . وانطلاقاً من ذلك فإننا ، خلال السنوات المقبلة ، قد نستطيع استبدال عبارة «إلى درجة بعيدة» بـ «بالدرجة الأولى» إذا استمرّ التغير والتحوّل فى اتجاه نقل اللغة إلى مستوى النظام التشكيلى على ما هو عليه الآن .

(ب) على مستوى النص

«تحويل النص الشعرى من نظام لغوى ، رؤيوى ، تجريبى مفتوح ــ بمعنى محدَّد : هو أنه يحيل ، من داخله ، إلى إطار مرجعى يقع خارجه ــ إلى نظام لغوى ، تشكيلى ، مغلق لا يحيل إلى إطار مرجعى يقع خارجه ، بل يكوِّن شبكة من العلاقات الداخلية المعقدة ، ويسعى إلى أن يكون ذاتىَّ الدلالة ، استبطانيّها ، أو ذا دلالة نابعة من القوانين التى تحكم آلية تشكُّل بنيته داخلياً ، ومن العلاقات المتكونة فى فضائه فى ذاتها ، وفى غياب بارز لعلاقة التمثيل التى يفترضها وجود إطار مرجعى» .

(ج) ويبقى مستوى آخر بالغ الأهمية :

هو المستوى العقائدى (الإيديولوجى) . ما العلاقة بين هذا النمط من النص ، مرئيةً من الخارج ، أى من منظور المحلِّل لا من منظور النص نفسه ، والعالم الذى ينتج فيه ؟

ولن أحاول الإجابة عن هذا السؤال الآن ، لأننى أسعى منذ سنوات إلى تطوير منهج نقدى قد يكون قادراً على وصف هذه العلاقة نقدياً . ولا يشكِّل المجال الحاضر المكان الملائم لمناقشة هذا المنهج . بيد أنى أودُّ تقديم إشارة سريعة إلى أننى اقترحت فى سياقات أخرى مفهوماً جديداً ، يقع فى المركز من المنهج المشار إليه ، لوصف العلاقة المعقدة بين النص والعالم ، هو مفهوم «البنية المعرفية»[٢٤] . وقد يسمح استخدام هذا المفهوم بمناقشة لغة الغياب ونص شعر الحداثة وعلاقتها بالعالم مناقشة كاشفة . غير أنى الآن أحجم عن تقديم مثل هذه المناقشة ، لا انطلاقاً من موقع محدد ، أو تجاهلاً لأهميتها ، بل تعبيراً عن الإحساس الأصيل بقصور الأدوات التحليلية والمنهجية المتاحة الآن لتقديم إجابة «علمية» ناضجة عن السؤال المطروح ، وبضرورة متابعة البحث أملاً فى تلافى هذا القصور فى المستقبل .

غير أن ذلك كله لا يقف حائلاً دون إبداء ملاحظة مبدئية وصفية تماماً ، أعدها مستقلةً ، فى هذه المرحلة من العمل على الأقل ، عن المعضلة المنهجية التى أشرت إليها أعلاه . لكن معرفتها قد تكون ذات أثر فى الإشارة إلى نهج التفكير الذى نحتاج إليه فى معالجة المعضلة . والملاحظة المعنية هى التالية :

تزداد لغة الغياب بروزاً وانتشاراً كلما ازدادت درجة الانهيار والتفتت على مستوى المشروع السياسى ــ الاجتماعى ــ الاقتصادى لحركات التحرر فى الوطن العربى ، وكلما تصاعدت درجة الاختلاط والالتباس فى المعطيات السياسية ــ الاجتماعية ، وكلما تنامت درجة الهلامية والانسيابية فى التركيب الطبقى للمجتمع العربى . كما ترافق تنامى لغة الغياب درجةٌ عالية من الخلخلة فى أنظمة القيم ، والبنية العقدية السائدة ، ومن التفكك الاجتماعى ، وتغيُّر أنماط الحياة الاقتصادية والعلاقات القائمة بين الأنماط الإنتاجية فى المجتمع . وفى الوقت نفسه ، يرافق ذلك كلُّه تغيُّر بارز فى دور «الأنا» الشعرية ، ومدى فاعليتها ، ومستواه ، واختفاءٌ لدور الشاعر من حيث هو راءٍ ، منقذ ، يجسِّدُ شخصية «البطل» أو «المخلِّص» ، وضمور فى سيطرة الصوت الواحد على النص الشعرى ، وبروز لأصوات متعددة ليس صوت «الأنا» إلا أحدها ، وقد لا يكون دائماً أبلغها فاعلية وحضوراً . ومن الجلىّ أن هذه الملاحظة بحاجة إلى مزيد من الاكتناه ، لاكتشاف سلامتها أو خطئها أولاً ، ثم لتفسير ما قد تعنيه ــ إذا كانت سليمة ــ من منظور التغيرات والتحوّلات التى طرأت على اللغة الشعرية والنص الشعرى ، وعلاقة الشعر بالعالم الذى ينتج فيه . لكن ذلك كله ليس مما أسعى إلى استكماله فى الدراسة الحاضرة ، والأفضل أن يبقى مشروعاً للمتابعة فى دراسات مقبلة ، أكثر قدرة على الاستيفاء وتقديم الصياغات النظرية المتماسكة والمتكاملة .

○○○

الهوامش :

● أستخدم فى الإشارات الرموز التالية : را . = راجع ؛ سا . = المرجع السابق مباشرة ؛ تحـ . = تحقيق ؛ ع = عدد (من دورية) ؛ ورد = المصدر المذكور نفسه فى إشارة سابقة ؛ ص ص : من ص . . . إلى ص . . .

١ - را . البحث فى فصول ، ع ٣ (القاهرة ، ١٩٨٤) ص ص ٣٤ - ٦٣ .

٢ - ما يزال غير منشور فى صيغته الكاملة ، لكن القسم المتعلق منه بشعر أدونيس ظهر مستقلاً . را .

Kamal Abu - Deeb, The Perplexity of the All - Knowing, Mundus Artium, No. 1, VOL.X, University of Texas Press (Houston, 1977) .

وقد أعيد نشره أكثر من مرة فى مجلات وكتب ، ثم فى كتيب خاص :

Adonis, 'Ali Ahmad Sa'id, ed. by Kamal Boullata, Arab AmericanCultural Foundation (Washington D.C., n.d.) .

٣ - را . صيغة وجيزة لدراستى هذه الظاهرة فى محتى «الواحد/المتعدد» كلمات ، ٢٤ (البحرين ، ١٩٨٤) .

٤ - دون أن يكون بالضرورة حاضراً فى وجوده الكلى . بل كثيراً ما يكون المرئىُّ حاضراً فى خطوط أساسية منه فقط ، بصيغة تقترب من تعامل الفن التجريدى مع الأشياء . ولذلك فإن أشكال الحضور ودرجاته تستحق دراسة خاصة بها ، وقد تصلح منطلقاً لتقديم تمييزات أكثر دقة مما هو مقدَّم فى الدراسة الحاليَّة .

٥ - را . قصيدته الطويلة التى تتناول مخلوقات متعددة مثل هذا التناول «فهرست الكائن» ، المهد ٧٤ (عمان ، ١٩٨٥) ص ص ٤٣ - ٥٤ .

٦ - قا . بشكل خاص مع «النسر» و «الديك» و «الفقمة» و «الفراشة» و «الحيوان الأخير» .

٧ - وأنا أدرك أن كلمة «الموضوع» إشكالية ومبتذلة فى آن واحد . غير أنى الآن لا أسعى إلى ابتكار مصطلح دقيق بقدر ما أسعى إلى إيضاح المفهوم الذى أطوِّره . لذلك تجدى «الموضوع» فى هذا السياق المحدَّد ، دون أن يكون فى نيِّتى إبرازها مصطلحاً دقيقاً أتبناه فى جميع السياقات النقدية أو فى دراسات أخرى .

٨ - را . ، مثلاً ، ديوان الحلاج ، صنعه وأصلحه كامل مصطفى الشيبى ، توزيع مكتبة النهضة (بغداد ، ١٩٧٤) . وتقدِّم كتابات النفرى فى المواقف والمخاطبات نماذج متميِّزة تبرز النقطة موضع المناقشة بجلاء ناصع .

٩ - را . على التوالى ،

"The Love Song of J. Alfred Prufrock"
"The Burial of the Dead" .
The Complete Poems and Plays of T.S. Eliot .
Faber and Faber (London & Boston, 1969), pp. 13 - 17; 61 - 63 .

١٠ - را . القصيدة كاملة فى ديوان خليل حاوى دار العودة (بيروت ، ١٩٧١) . والمقطع الذى يبرز النقطة المناقشة بشكل جلى هو رقم (٦) ، ص ص ٢٠٨ - ٢١٨ .

١١ - را . قرارة الموجة ، دار الآداب (بيروت ، ١٩٥٧) .

١٢ - أستند فى ذلك إلى الترتيب الزمنى لقصائد سعدى يوسف فى ديوان سعدى يوسف ، دار العودة (بيروت ، ١٩٨٨) . والنص التالى نموذج جيد لاستخدامه هذه الشخصية :

الأخضر بن يوسف ومشاغله

«نبىٌّ يقاسمنى شقتى
يسكن الغرفة المستطيلة
وكلُّ صباحٍ يشاركنى قهوتى والحليبَ . وسرَّ الليالى الطويلة
وحين يجالسنى ،

وهو يبحث عن موضعِ الكوبِ فى المائدة
- وكانت فرنسيةً من زجاجٍ ومعدِنْ -
أرى حولَ عينيهِ دائرتين من الزرقةِ الكامدة
وكانت ملابسنا فى الخزانةِ واحدةً :
كان يلبسُ يوماً قميصى
وألبس يوماً قميصَهْ
ولكنه حين يجندُ . . .
يرفضُ أن يرتدى غيرَ بُرنُسهِ الصوفِ . . .
يرفضنى دفعةً واحدةْ
ويدخلُ كلَّ المزارعِ :
يحرثُ
أو يشترى سكَّراً
أو يقولُ العلامةْ
ولما التقينا على حافةِ البارِ
أخرجَ من جيبه زهرةً ، وانحنى
هامساً : إنها لى . . . أتيتُ بها

عبْرَ أسوارِ «وَجدة» ، حيثُ الحدودُ
التى ما تزال معاركَ . . . لكنها
ويقدِّمُ لى زهرةَ الآس ـ ملْكَ
لكَ الآنَ . . . إفعلْ بها ما تشاءُ
سوى أن أراها بجيبكَ ذابلةً . . .
آهِ ، وجدةُ ، وجدةُ . . . إن طريقَ «الصخيراتِ»
يغلقه الحرسُ الملكىُّ . . . أتيتُ بها
من هناكَ ، وخبَّأتها بين جلدى وأحذيةِ
الحرسِ الملكىِّ التى أثقلتْها المسامير
- يكشف لى صدرَه مسرعاً ، ثم
يُغمضُ عينيه ـ وجدةُ . . . وجدةُ . . .
كيف تكونين لو جئتِ عندى !

يرافقنى فى زيارة محبوبتى . . .
ثم يدخل قبلى
يقبِّلها فى الجبينْ
وينظر فى مقلتيها طويلاً ، ويجلسُ فى آخر الحجرةِ المعتمةْ .
وإذ أرسُمُ الرغبةَ المبهمةْ
وسائدَ ، أو منزلاً
يرسمُ الرغبةَ المفعمةْ
نسوراً ـ طباشيرَ ، فوق الجدار الذى يحمل النافذهْ
ويدنو . . .
سأستخدم اسمكَ . . .
معذرة
ثم وجهكَ . . .
أنت ترى أن وجهكَ فى الصفحة الثانية
قناعٌ لوجهى
وأنت ترى أنى أرتدى الربطة القانية
أتذكرها ؟ »
سا . ج١ ، ص ص ١٦٨ - ١٧٢ .

١٣ - را . التجلى الناضج لهذه الشخصية فى مجموعته الشعرية : مقام القوس وأحوال السهم ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر (بيروت ، ١٩٨١) .

١٤ - التى نشرت فى مواقف ، ع ٢٧ (بيروت ، ١٩٧٤) . وقد نشر عدد من قصائد هذه السلسلة بعد ذلك فى أماكن مختلفة .

١٥ - ورد ، ص ص ٣٩٤ - ٣٩٥ .

١٦ - را . الكتابة بسيف الثائر على بن الفضل ، دار العودة (بيروت ، ١٩٧٨) ص ص ٣٣ - ٣٧ .

١٧ - وبهذه الصيغة تتوحد الصورة الجزئية بالرمز فى واحد من أعلى مستوياته ، وبالرمز الأسطورى بخاصة حيث يتشكل النص الذى يستخدمه كليَّةً حول البعد المعجمى دون الإفصاح عن البعد الإشارى .

١٨ - تحتاج هذه النقطة إلى دراسة مستفيضة تربط بين التجربة والسياق اللذين يتشكل النص عبرهما ، وبين مادية الصورة وفيزيائيتها الحادة . ولا يتضمن ما يقال هنا أى حكم قيمة .

١٩ - را . مناقشته الدقيقة للموضوع فى أسرار البلاغة ، تحـ . هى . ريتر ، مطبعة وزارة المعارف (استانبول ، ١٩٥٤) ص ص ٨٨ - ٨٩ .

٢٠ - را . دلائل الاعجاز ، تحـ . محمد رضوان الدايه وفايز الدايه ، ط١ ، مكتبة سعد الدين (دمشق ، ١٩٨٧) خصوصاً ص ص ٢٥٨ - ٢٥٩ . وسيشار إلى هذا الكتاب منذ الآن بـ دلائل .

٢١ - قا . مع مصطلحات ريفاتير وتمييزه المطابق بين المعنى والدلالة فى : **Semiotics of Poetry**, University of Indiana Press (Bloomington and London, 1978) Ch. 1.

٢٢ - ناقشت هذه النقطة بتوسع فى دراستى : **Al - Jurjani's Theory of Poetic Imagery**, Aris & Phillips, (Warminster - England, 1979), Ch. 1.

٢٣ - قا . مع ريفاتير فى ذات ؛ بل إن الجرجانى فى الواقع قد استخدم مصطلح «الدلالة» نفسه فى وصفه لعملية تأدية «معنى المعنى» . وهذا هو نصُّه الكامل :

«وضرب آخر أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده . ولكن يدلّك اللفظ على معناه الذى يقتضيه موضوعه فى اللغة ، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض» . (التأكيد لى) . دلائل ، ص ٢٥٨ .

٢٤ - را . مناقشة الجرجانى لهذا النهج فى التناول فى سا . ص ص ٢٩١ - ٢٩٤ .

٢٥ - القصيدة فى ديوان أحمد شوقى ، الأعمال الشعرية الكاملة . دار العودة (بيروت ، ١٩٨٦) ج ٣ ، ص ص ١٧ - ١٩ . وأىُّ قصيدة ، تقريباً ، من باب المراثى فى شعر شوقى تصلح للتمثيل على النقطة موضع المناقشة .

٢٦ - را . القصيدة فى كلمات ، ع ٨ (البحرين ، ١٩٨٧) ص ص ٣٣ - ٣٥ .

٢٧ - القصيدة فى ورد ج ٢ ، ص ص ٤١٠ - ٤١٤ .

٢٨ - ولا أقصد هنا إلى الإطلاق ، كما آمل أن يكون واضحاً من عبارتى . ولا شك أن التركيز على الأبعاد الخارجية للأشياء سمة مائزة للشعر القديم مع أنه يظل ملمحاً من ملامح النص الحديث . غير أن وظيفة هذا التركيز على الأبعاد الخارجية تبدو لى متغايرة متباينة .

٢٩ - القصيدة كاملة فى مدينة بلا قلب ، ط ٢ ، دار العودة (بيروت ، د. تا) ص ص ١٢٨ - ١٣٣ .

٣٠ - را . المهد ، ع ٧ (عمان ، ١٩٨٥) ص ص ٦٢ - ٦٣ .

٣١ - القصيدة كاملة فى ورد ج ١ ، ص ص ٣٨٨ - ٣٨٩ .

٣٢ - القصيدة كاملة فى سا . ص ص ٣٥٣ - ٣٥٥ .

٣٣ - النص كاملاً فى ديوان عبد العزيز المقالح . دار العودة (بيروت ، ١٩٨٦) ص ص ١٢٣ - ١٢٤ .

٣٤ - را . القصيدة كاملة فى ديوان محمود درويش ، ط ١٢ ، (دار العودة بيروت ، ١٩٨٧) ص ص ٧٣ - ٧٦ .

٣٥ - القصيدة كاملة فى حصار لمدائح البحر ، ط ٢ ، دار العودة (بيروت ١٩٨٥) ص ص ١٦١ - ١٧٢ .

٣٦ - القصيدة كاملة فى الكرمل ع ١٩ - ٢٠ (نيقوسيا ، ١٩٨٦) ص ص ٨٧ - ١٠٤ .

٣٧ - النص كاملاً فى ديوان بدر شاكر السياب ، دار العودة (بيروت ، ١٩٨٦) ج ١ ، ص ص ٢٦٩ - ٢٧٠ .

٣٨ - سا . ، ص ص ٤٦٣ - ٤٧٣ .

٣٩ - سا . ص ص ٦٢١ - ٦٢٤ .

٤٠ - القصيدة كاملة فى تأملات فى زمن جريح ، مكتبة مدبولى (القاهرة ، د. تا.) ص ص ٢٤ - ٣١ .

٤١ - سا . ص ص ٤٤ - ٤٧ .

٤٢ - القصيدة كاملة فى الإبحار فى الذاكرة ، ط ٢ ، الوطن العربى للنشر (بيروت ، ١٩٨٢) ص ص ٩ - ١٣ .

٤٣ - القصيدة كاملة فى أشهد أن لا امرأة إلاّ أنتِ ، ط ٢ ، منشورات نزار قبانى . (بيروت ، ١٩٨٠) ص ص ١٢ - ١٣ .

٤٤ - سا . ، ص ص ٣٢ ، ٣٤ .

٤٥ - كلمات ، ع ٨ (البحرين ، ١٩٨٧) ص ١٨ .

٤٦ - سا . ، ص ٢١ .

٤٧ - سا . ، ص ٢٤ .

٤٨ - نقد الألم ، دار المطبوعات الشرقية (بيروت ، ١٩٨٧) ص ٩٦ .

٤٩ - سا . ص ١١ .

٥٠ - سا . ص ٣٤ .

٥١ - القصيدة كاملة فى سا . ص ص ٥٩ - ٧٣ .

٥٢ - المهروان (البحرين ، ١٩٨٨) القصيدة كاملة ص ص ٥٣ - ٧٨ .

٥٣ - سا . القصيدة كاملة ص ص ٩ - ٥٢ .

٥٤ - را . القصيدة كاملة فى الأقلام ع ١١ - ١٢ (بغداد ، تشرين الثانى — كانون الأول ، ١٩٨٧) ص ص ٤٧ - ٤٩ .

٥٥ - فاكهة الماضى ، دار الشؤون الثقافية العامة (بغداد ، ١٩٨٧) ص ص ٣٧ - ٤٦ .

٥٦ - أغانى مهيار الدمشقى (صياغة نهائية) دار الآداب (بيروت ، ١٩٨٨) ص ١٥٢ .

٥٧ - سا . ص ١٧٥ .

٥٨ - سا . ص ٧٤ .

٥٩ - سا . ص ٥٩ .

٦٠ - وهى جميعاً من أغانى مهيار الدمشقى : ص ص ١٤ ، ٢٤ ، ٢٥ ، ٢٩ ، ٣٤ ، ٥٨ ، ٦٨ ، ٧٩ ، ٨١ على التوالى .

٦١ - سا . ص ١٤٦ .

٦٢ - سا . ص ١٦٢ .

٦٣ - القصيدة فى مواقف ع ٣٣ (بيروت ، ١٩٧٨) ص ٢٢ .

٦٤ - وهو مفهوم جديد أسعى إلى بلورته فى دراسة مخصَّصة له آمل أن تصدر قريباً . ويبدو لى هذا المصطلح أكثر قدرة على وصف العلاقة بين النص والعالم من المصطلح الذى استخدمه لوسيان جولدمان «رؤية العالم» . وقد كنت سابقاً استخدمت مصطلح جولدمان إيماناً منى بأنه يمثل أفضل حل مطروح فى الدراسات النقدية للمشكلة موضع المناقشة . غير أنى بعد سنوات من البحث بدأت أجد مصطلح جولدمان ومفهومه قاصرين ، وأخذت أسعى إلى إيجاد حلٍّ أكثر سلامة للمشكلة . ويتمثل هذا الحل فى المفهوم والمصطلح الجديدين اللذين أقدمهما هنا فى صيغة مبدئية : «البنية المعرفية» .

■ ■ ■

ضمير الشعر / ضمير العصر

« شجر الليل »

صلاح فضل

١ ــ ١

يتساءل « أدونيس » في تأمله لسياسة الشعر عن شعر السياسة قائلاً : ما الذى بقى من الشعر حول الأحداث الوطنية العربية فى النصف قرن الأخير؟ ثم يردف مجيباً : بقى الشعر الذى اخترق الحدث محولاً إياه إلى رمز ؛ إذ إن الحدث ، أيا كان ، لا يمكن إبداعياً أن يكون غاية تخدمها أداة هى الشعر ؛ الحدث ــ على العكس ــ هو وسيلة للشعر ، أى الإبداع بعامة ؛ الإبداع الذى هو من جهة استقصاء للكائن وطاقاته وكشف عنها ، ومن جهة أخرى ترميز للتاريخ .

ومن ثم فإن القراءة التى تأخذ بطرف من بعض الإجراءات السيميولوجية ــ تصبح فى تقديرى ــ هى المنوطة بفك شفرة هذا الترميز ، الذى يختلف نوعياً عن عمليات الترميز المذهبية ، التى عرفتها الآداب الغربية وسرت عدواها إلينا قليلاً منذ مطلع القرن . ولأن هذا اللون من القراءة مازال غريباً فى نقدنا العربى ، ومثيراً للدهشة فى بعض الأحيان ، فسوف أجازف فى هذا التمهيد بعرض برنامج موجز لكيفية تحليله لنوع خاص من الشعر الذى يندرج تحته ديوان « شجر الليل » لصلاح عبد الصبور ؛ وهو الشعر السياسى الذى يقوم بترميز التاريخ . لكنى لا أعتزم التطبيق الحرفى لهذا البرنامج ، إيثاراً للاحتفاظ بحريتى المنهجية كاملة فى الوقوع على بعض إجراءاته ومجافاة بعضها الآخر ، التزاماً بمنطق تجربة القراءة ذاتها ، وخضوعاً لجاذبية النص ، دون محاولة لقسره كى يجيب عن أسئلة مطروحة مسبقاً دون التعرف الحميم عليه ، فى مكوناته التى تفرض عناصرها على القارىء ، والتزاما من جانب آخر بمراعاة محور الفاعلية المنبثق من حركة الضمائر وتداخلها وتراثيها الذى بدأنا فى تركيز بؤرة التذوق حوله فى هذا البحث ، دون أن نتركه كذلك يستقطب طريقة تمثلنا لشفرات النص ويعوق عملية التفاعل التوصيل معه على المستويات الأخرى .

ولما كانت قراءة الشعر السياسى تعتمد على تحليل شفرته الأيديولوجية فإنها لابد أن تنطلق من فرض إجرائى أصبحت له الآن أهمية قصوى ، وهو أنه انبثاقاً من تحليل جملة الرسائل والدلالات للتركيب الجمالى ، الناجمة عن الشفرات التقنية الأدبية ، فإن الباحث يكشف ــ على مستوى النص ــ عن مجموعة الأفكار والقيم التى تورق من هذا التركيب ، وعندما تنتظم فى نسق مميز ، وتقوم بتوجيه العلاقات الدلالية فى دينامية التوصيل الأدبى ، فإنها تمثل حينئذ شفرة أيديولوجية محددة .

وإذا كانت الأقوال المجردة ، والخطابات المباشرة ، تمثل علامة واضحة على الشفرة الأيديولوجية ، فإن على الباحث أن يدرجها بالتراتب مع بقية العلامات الفنية المستترة ، بحيث يقوم بتفسير بعض النظم التى تعتمد عليها بنية الرسالة الأدبية ، متتبعا ــ ما وسعه ذلك ــ كيفية ظهور الفاعل الرئيس للقول ، دون أن يغفل خلال تلك المراحل محاولة تحديد « العلامات النصية » المعروضة فى الرسالة بما هى دوال ، وتصنيفها فى مستويات متعددة تكون بها « شفرات متجانسة » ، وإقامة تراتب منظم لهذه الشفرات طبقاً لدرجة هيمنتها فى النص ، بالنظر خصوصاً إلى الجنس الأدبى الذى ينتمى إليه هذا النص وطبيعة تركيبه ، بما يسمح بعد ذلك بإمكانية شرح الاختيارات التى قام بها الكاتب ، ومحاولة التفسير الصحيح لدلالاتها .

وإذا كان كل ذلك يتم على المستوى التوفيقى الثابت فلا يصبح من المستبعد ، فى مراحل تالية ، أو متداخلة ، استكمال هذه الخطوات بالالتفات إلى مشكلتين لهما صلة وثيقة بالمحور التاريخى التطورى ؟ إحداهما تتعلق بتبادل الشفرات على مدى فترة زمنية محددة ، والأخرى تشرح كيفية توظيف النظم النصية السابقة ، أو تسرب بعض وحداتها الفاعلة ، فى بنية النظام الحالى الجديد .

٢ ــ ١

وإذا ما واجهنا الآن « شجر الليل » وجدنا أنه فى مقابل هذا العالم من الجذل الكونى والغبطة الشعرية التى رأينا وهجها عند البياتى فى مملكته ، ينتصب أمامنا شجر صلاح عبد الصبور رمزاً لنوع من الكآبة اللا رومانسية ، يمكن أن نطلق عليها « كآبة قومية » لأنها لا تركن إلى

هذا اللون الهادىء المتناغم من الحزن ، القار فى أعماق النفس ، نتيجة للتأمل فى مواجد الحياة وأسرار الكون ، وإدراك عجز الإنسان وتصوره تجاهها ، ولكنها تتولد من شعور بقيق بالصدمة التى تلقاها إنسان لا يستحق المهانة فى ظروف تاريخية واقعية مستفزة ؛ فهى لا تنبع إذن ــ مثل الرومانسية ــ من تفتيت الوعى بمكونات العالم الخارجى ، والاكتفاء منه بالنغمة الأسيانة ، لكنها ــ وهى تمسك بأحشاء الأحداث وتقلب وقائع الحياة ــ تعتصر القلب من الألم المحبط المكتوم ، وتمعن فى تجسيد خصوصية وقعها على النفس ــ بالرغم من طابعها العام المباشر ــ حتى لتصل بها إلى ذروة الالتحام بمصير الشاعر الشخصى ، فتصبغ أحلامه ورؤاه ، وتلخص عالمه ، وتحدد بشكل حاسم لون وعيه وعمقه ولا نهائيته .

ومنذ قال الشاعر العذرى القديم ، كشفا عن لحظات مواجده الحميمة ، إن :

نهارى نهار الناس حتى إذا دجا
لى الليل هزتنى إليك المضاجع

وقد تأكد لنا شعرياً أن هذا الليل يقترن فى وجدان الفنان بالوحدة الموحشة والمواجهة العارية مع أحزانه الموجعة ، فكأن النهار ملاءة بيضاء تلف الفرد مع الجماعة ، فإذا انقشعت هذه الملاءة أدرك كل منهم توحده وحيرته المبهمة ، ولقى الكامن من شجاه وما يعتصره من اغتراب ، فإذا ما تمت هذه اللحظات وامتدت جذورها فى أعماق النفس ، تمددت شجراً كثيفاً يضاعف بالكتلة الصماء والحفيف المخيف والظلال الموغلة فى الظلمة ما قد يعترى الليل من شفافية ، ويحجب ما قد عساه أن يبرق خلاله من نجوم . إن شفرة الليل النابغى الجاثم على صدر الشعر العربى ، وخيوط الشعر الأسود الليلى عند امرىء القيس ، ومواجد الليل العذرى ، تصب كلها عند صلاح عبد الصبور فى شفرة جديدة ، تجعل من الليل « بيت الجنون » ــ كما يقول فوكو ــ عندما يصبح « شجر الليل » المعادل الرمزى لرؤية صلاح عبد الصبور للتاريخ والكون ، فى مدة محددة يحرص على إثبات تاريخها : من يناير ١٩٧١ حتى مارس ١٩٧٢ ، عندما ذهبت سكرة النكسة ، وجاءت فكرة مواجهة الهزيمة الداخلية للإنسان العربى وفى « تأملات ليلية » ــ أولى قصائد المجموعة ــ يتجلى الحس المأساوى ، على المستوى الشخصى ، فى محاولة تعقيل الشعور ، التى تنتهى باصطباغ العقل باللون الأسود العقيم . فالشاعر ينفصل عن دنيا الناس ، يتأملهم ، ويغرق فى شجونه ، ويود لو لم يشاركهم عبء هذا الوجود ، يبحر وحده فيواجه من الكوارث الداهمة أقسى ما يخشاه «وهو « العىّ » والسقوط فى كمين الصمت العميق ، فيود لو عاد لرحم الحياة .

كأن قطعة صخر
تهف بالأقدام
رميى فى أكتاف الجبل الجرداء
. . .
وكأن كومة رمل
تهف بالأيدى
ذريى فوق شطوط البحر

وتكرر كل حركة ، بشكل آخر ، نموذج التوق للرحم ، الذى يستبد بالشاعر فى سيمترية دلالية طاغية . لقد انهار حائطه ، وأصبح لا يعرف كيف يسمر حزنه وشغفه ، وأفراحه ووهله . إن فقدان هذا المرجع العاطفى يمثل المستوى الأعمق لفقدان المرجع السياسى والاجتماعى بعد صدمة يونيو . لقد محت ذاكرة الجيل الذى ارتطم بصخرتها ، حتى أصبح يشك فى أن وعيه التاريخى غدا « حبلا من دخان » . أما الشاعر ، أحدّ الناس شعوراً بها ، وأكثفهم وعيا بأبعادها ، فقد « تآكلت » قصائده ؛ أخذت أفكاره تلذعه ، فيبتدع فى التعبير عنها جملة واحدة مباشرة تتناقص ، فتلغى ذاته وهى تمثل بصريا ودلاليا تآكل شاعريته ، وتتكون من ثلاث كلمات ، تنحدر إلى التلاشى فى هرم مقلوب ، تصور أيقونيا فراغ العالم من حوله ، ووحدته التى تكاد تنفى وجوده فى ذروة تلاشيه :

لا شيء بعينك .

تتكرر وتتناقص حتى تنتهى بحرف « لا » ، فى هيأة سنٍّ مدبب متجذر فى أرض الواقع ، الشاعر وحده مع عيه ، وتوقه الحميم للعودة إلى رحم الأرض التى لم تسع حلمه ، ولم تبهج حياته .

على أن التحول من التكلم إلى الخطاب فى نهاية القصيدة إنما هو مظهر لا يدل على « الائتناس » بصحبة النفس بقدر ما يشير إلى النزوع إلى الخروج من الجلد ، والتحدى لحركة النفس الهاربة ، ومراقبة ما يحدث لك وأنت تمعن فى هذا التردى الداخلى . إنه يؤدى إلى تقمص شخصية أخرى ترى من الخارج درجة الوحشة والوحدة التى تعانيها النفس ، وهى تغيب فى جوف الظلام اللا نهائى ؛ فالتجريد هنا ليس مجرد حركة بلاغية نشطة ، لا يعنى أى مرح ، ولا يتضمن « نكتة تعبيرية » ، بل هو تمثيل مأساوى لا نشطار الشخصية فى جهدها الخارق لملاحقة الذات والإمعان فى الغوص إلى آبار الوعى الباطنى العميق . وكما مثل بصرياً للتآكل بهذا الهرم المقلوب ، فقد فعل مثل ذلك فى تجسيد السقوط :

« وأنى أو شك أن أبكى
وأنى
سقطت
فى
كمين »

إن تقنية التوزيع الخطى للكلمات ، والتمثيل البصرى للدالات ، عندما تنضم إلى تأثير البنية الإيقاعية ، وتعززها حركة الضمائر ، تلعب دوراً مهما فى تلوين التجريد الذى يتسم به هذا الانهمار العاطفى فى تأمل حركة الذات الشعرية المنسحبة إلى قوقعتها الحامية ، وهى تتوق للرحم ، وتدين قبح الواقع الباهظ . على أن انسجام هذه الشفرات المتعددة فى المقاطع المختلفة ، وإيقاع تواليها و « تراتبها » ، هو الذى يفضى كذلك إلى تولد ملامح المنظومة الفكرية أو الشفرة الأيديولوجية للنص . وفى متابعتنا لبقية القصائد سنرى كيفية توظيف المستويات الأخرى الرمزية والتجريدية فى التشكيل الشعرى .

٣ ــ ١

تضعنا القصيدة التالية « وردة الصقيع » فى قلب مشكلة الترميز منذ

البداية ؛ إذ تحتاج إلى جهد نقدى ودائقة حساسة لفك شفرتها ؛ فتسميتها ذاتها تومىء إلى الندرة التى تشارف الاستحالة ، ولا يمكن التسليم بجدوى قصد معناها المباشر . وهنا تبدأ رحلة القارىء مع الشاعر فى جملة حركات يستعرض خلالها الأماكن والمواقف التى يبحث فيها عن هذه الوردة الجليدية .

وقد افترضت ـ بعد القراءة الأولى ـ لتفسيرها عدة فروض ، ثم أخذت أعيد النظر لاختبارها وإسقاط ما يجافى الإشارات المتراكمة ، والإبقاء على ما يترافق معها فى تجسداتها المتباينة عبر ست حركات . الأولى فى حلم أبيقورى رائق ، حيث رآها الشاعر :

كالنجوم عارية
نائمة مبعثرة
مشوقة للوصل والمسامرة
ولاقتراح الخمر والغناء

لكنه لا يلبث ـ حين يرتجف جفناه ـ أن يرقبها وهى تفلت من شباك رؤيته ، ويسقط عليه الإعياء ، فيستحيل نومه إلى إغماء . ثم يصحو ليبحث عنها :

فى مقاهى آخر المساء والمطاعم
أراك تجلسين جلسة النداء الباسم
ضاحكة مستبشرة

إلا أنها سرعان ما تفلت من خيوط وهمه ، ويصبح المكان خاوياً كأنه صحراء. وتظل كاف الخطاب المؤنثة المفردة تجر الشاعر وراءها فى حركة خارجية غزلة ، تدقق النظر فى لفتات الحياة الصغيرة ، وحركات الحب المثيرة ، وفورة الشهوة التى ترى الأجساد شتاة تورية فنية ملفوفة ، وصيفا منابت زغب تعبث فى همود الموت لتبعثه .

عند هذا الحد فى القراءة يتوارى أمامنا احتمالان لتفسير الوردة الملغزة ؛ أحدهما أن تكون تعبيراً عن النفس ، والآخر أن تشير إلى « المستحيل » ؛ فعبر تلك التجليات المادية المرهفة ، والمعنوية النافذة الخاطفة ، لا يمكن للشاعر أن يبحث عن « العدم » ، عن « اللا شىء » ، أو عن « المستحيل الكامل » ، كما أنه ليس من المتوقع أن يكون بإشاراته تلك لا يقصد سوى نفسه ذاتها ، فكاف الأنثى تغرى بالغيرية وتنفر من التوحد مع « الأنا » مهما كانت شدة الصبوة .

وفى مستهل الحركة الرابعة ما ينبىء عن اللقاء الخاطف فى بؤرة خاصة :

أبحث عنك فى مفارق الطرق
واقفة ، ذاهلة ، فى لحظة التجلى
منصوبة كخيمة من الحرير
يهزها نسيم صيف دافىء
أو ريح صبح غائم مبلل مطير
فترتخى حبالها ، حتى تميل فى انكشافها
على سواد ظلى الأسير
ويبتدى ، ليتنهى ، حوارنا القصير

فتصبح « لحظة التجلى » هى المنطقة الفريدة التى تتكشف فيها حورية عبد الصبور وتمنحه خلالها وصالا خاطفاً كتماس الظلال . ليس العشق أيضا هو ما يبحث عنه صاحبنا مع إدراكه لحلاوة وهج الشغف ولذة الشبق ، فيعود ليبحث عنها فى مرايا علب المساء ، وهمهمات المساجد المتصاعدة إلى الأسقف ؛ فى عالمى الجسد والروح ، بل فى حركة الحياة كلها منذ مبتداها عند حدائق الطفولة حتى مرساها على شواطىء القبور ، حتى إذا آوى إلى مقره فى الليل أخذ يناشدها :

أيتها السفينة الوهمية المسار
ياوردة الصقيع
أيتها العاصفة المحكّمة الإسار
خلف فصول الزمن الدوار

أورق فى قلبه يقين قاطع كالسيف أن « مستحيلا لقاؤ نا إلا للمحة من طرف » ،وأورق فى الوقت نفسه يقين نقدى بأن من المستحيل تجسيد هذه الأشواق فى مقابل لغوى حياتى واحد ؛ مع تمتعها الكامل بالوجود الحى النضير، فلا يسعفنا الضميران الوحيدان اللذان يلف أحدهما وراء الآخر إثر تلك الحركات فى اكتشاف مضمرهما الخبىء ، فالأنا لا تشير إلى الشاعر فحسب ، بل للإنسان أيضاً . ولما هو غير قابل للحصر فيه ، و « كاف الخطاب » تعتصم بجبل الأنوثة ، وتهرب من تجسدات الحلم والواقع ، وتراوغ حتى تدوّخ صاحبها فلا يملك إلا أن يقنع نفسه منها باللمحة الخاطفة مهما أمعن فى البحث واجتهد فى اختراق المظان ؛ إنها ليست نفسه التى يتوق إلى تحقيقها ، بل شيئاً آخر مفارقاً له وأثيراً لديه ، كما أنها ليست مجرد « وهم » يضيعُ الشاعر عمره بهذه الحميّا فى مطاردة ظله ، فإخلاصه الإنسانى والفنى يحميانه من هذا العبث العدمى ، وتخليه العسير عن روح الفكاهة المميزة له فنيا يجعلنا نأخذه بأكبر قدر من الجد والصدق ، وربما تتصل بشكل ما بكفاءة الرضى الشعرى وتجليات السعادة الحقيقية التى يلهث وراءها الشاعر/ الإنسان العربى فى هذه اللحظة هى أقرب المعادلات اللغوية لما رمزه الشاعر دون أن تصبح التفسير الوحيد له . فلابد أن نظل تجاه تلك الشفرة الملغزة فى منطقة الإبهام التى لا تسمح لنا بالإمساك العينى بها نحن الآخرين ، وهل أمسك بها الشاعر حتى يمنحنا إياها ؟ إنه لم يوجه لنا كلمة واحدة ، المخاطب/ القارىء لم يدخل حرم القصيدة ، ولم يشترك مع الشاعر إلا بإعادة إنتاج الدلالة الشعرية ، فى مطارداته المضنية وعذاباته الروحية الممضة ، وكلما أتم مرحلة فى رحلته أنهاها بموقف تخييل يتمثل فى تشبيه حائر ، فالنوم يصبح حينئذ « كأنه إغماء » والمقهى « كأنه صحراء » ويتابع التحديق فى عيون الناس : « كأننى أسأل كل عابر » ، وينتهى إلى شرب دموعه قطرة فقطرة « كأننى ألتذ باليأس والانكسار » ولا يخرج عن هذا الإيقاع سوى مرة واحدة فى خاتمة المقطع الذى لقيها فيه فى لحظة التجلى ، وابتدأ « لينتهى حوارنا القصير» وما بين هذه التخييلات الحائرة ، غير الوهمية ، لا يصبح أمامه إلا أن يكتفى منها بلمحة من طرف .

على أن جزءاً جوهريا من دلالة هذه القصيدة لا يتمثل فى المعادل المراوغ لوردة الصقيع ، وإنما يكمن على وجه التحديد فى الطاقة المشعة من مفرداتها ذاتها والمتولدة من الجمع بين عنصريها ؛ فلكل من الوردة

والصقيع حقولها الدلالية المفعمة بالإثارة ، وإن كانت تفتر وتتثلم من كثرة الاستعمال ، على أساس أن الإيحاء ليس سوى الاقتصاد في التعبير ، وهو يعتمد على كفاءة الخيال في إعادة بناء لون من الانطباع الدلالي ، ولا يتمثل عبر التعبير المفصل عن الأفكار ولا شرح نظامها المنطقي ، بل يتجلى في إثارة الصور والأفكار في نفوسنا بامتزاج كلمتين ، ويمكن أن يضاف إلى ذلك تجربة معروفة لدى الشعراء والنقاد منذ العصر الرومانتيكي ، وهي تفجير الطاقة الكامنة في البنية الصوتية الإيقاعية وتوظيفها دلالياً حتى ليعد الشاعر من هذه الوجهة « ساحر الأصوات » الذي يستطيع لا أن يعثر على نمط التوافق الدقيق بين الصوت والدلالة فحسب ، بل على طريقة التحام المستوى الصوتي بمستويات دلالية ورمزية عديدة تصبُّ كلها في اتجاه واحد . والجمع بين الوردة النضيرة الدافئة الحمراء والصقيع الأبيض المتجمد هو الذي يكسر هنا رتابة الإيحاء التقليدي ، ويخلق بعلاقاته الجديدة إيحاء آخر ، لا باستحالة العثور على ما يبحث عنه ، وإنما بندرته الشديدة ، تلك الندرة التي تلتف بدورها بشبكة من الإشعاعات العاطفية والشعرية الفريدة .

١ ــ ٢

رأينا أنه من نتائج الطابع الغنائي الغالب على شعر البياتي ، خصوصا في « مملكة السنبلة » توزع مراكز الثقل في قصائده على مواقع عدة منها ، دون أن يستأثر موقع واحد بتحديد البؤرة الجاذبة المكثفة ؛ فقد يكون المطلع ، أو بعض المقاطع ، أو الخاتمة ، هو تلك البؤرة ، لكنها تمضي في اتجاه دائري يتوازى مع حركة الضمائر ، ويعكس بطريقة أيقونية شكل الدلالة الشعورية .

أما صلاح عبد الصبور ، فإن الحركة الغالبة على قصائده ، خصوصاً في هذه المجموعة التي كتبت بعد أن كان قد فرغ من جميع أعماله المسرحية بسرعة فائقة ــ نشر معظمها في عام واحد ١٩٦٩ ــ تمضي على نسق شبه درامي منتظم ، يتمثل للوهلة الأولى في مظهرين بنيويين :

أحدهما : تجسُّد مفردات المواقف الشعرية في مشاهد مصورة ، تخضع لنظام « السيناريو » المرتب ، المكوّن غالباً من لوحات بصرية ، حتى وهو يمعن في متابعة « شيء تجريدي » ، كما رأينا في « وردة الصقيع » ، على نحو يبرز القوام الشعري لها من ناحية ، وينفخ فيها حرارة وجدانية تبث في خلاياها حياة ما كان لها أن تنبض لولا تلك المشاهد ، على نحو ينقذها من حمأة الميتافيزيقية ، ويجعلها تتلبس بمعاناة الوجود الحسيّ المتعين ، من ناحية أخرى . ويضمن في الوقت ذاته المستوى الأدنى الضروري مما يتبقى لدى المتلقي من رذاذ إدراكه البصري والسمعي لتجليات الموقف ، وإن لم يسعفه الحدس لاستبيان دلالاته بدقة ، فتزهر في وجدانه الصورة الشعرية المرئية الموقعة على الأقل بتناميها وبتراكبها ، وتخلق لديه وعيا من نوع ما ، يتجاوب مع الموقف الشعري وإن لم يقو على التطابق معه أو احتوائه ؛ إذ يصبح وقد اختزن من المشهد اللون والحركة والإيقاع ، وإن عجز عن فك شفرة الرسالة بأكملها ، كما يختزن مشاهد القطعة المسرحية حركات الممثلين وبعض لفتاتهم وأقوالهم ، حتى وإن لم يستطع تحليل الدلالة الأخيرة لها .

أما السمة الأخرى الغالبة على حركة قصائد عبد الصبور بنيويا فهي تمركز بؤرة الثقل في المقطع الأخير ، الذي تتجمع لديه الخيوط المبثوثة في المشاهد الكثيرة ، وتلتقي لتصنع ما يشبه الشكل المخروطي المحكم الإيقاع ، الذي يساعد كذلك في فض الرسالة وفك شفرتها .

ولنأخذ قصيدة « تنويعات » من هذا الديوان نموذجاً نكشف من خلاله عن هذه البنية الدرامية المخروطية ؛ فهي تقدم منذ البداية على أنها تنويعات على بيت « ييتس » الشعري « الإنسان هو الموت » ، وهنا نرى قدرة عبد الصبور على استحضار العالم الكامل للآخرين ، لا مجرد أسمائهم كما يفعل البياتي الذي لا يعايش سوى تجربته هو دون أن يتمثل الآخرين ويدخل معهم في صراع حقيقي داخلي يغوص إلى أغوار البشرين ليكتشف العروق المائية التي تسمح بقيام جدلية خصبة بينها ، لكن عبد الصبور لا ينثر أفكاره وصراعه حول بيت « ييتس » بطريقة تلقائية مباشرة ، بل يشرع في إقامة مسرحه ، ويأخذ دور الجوقة المعلقة على أحداثه وشخوصه ؛ فهو الذي يتكلم ، ولكن الآخرين ــ من يتحدث عنهم ــ ليسرا غياباً عن الحدث ، إنه ينصبهم أمامنا في مشهد شعري فنراهم معه ، وعندئذ يصبح الضمير اللائق بحضورهم « هؤلاء » لتعينهم بالإشارة التصويرية وليس مجرد « هم » المحتجبة في بطن المجهول :

كان مغنينا الأعمى لا يدرى
أن الإنسان هو الموت
لم يك ساقينا المصبوغ الفودين
يدرى أن الإنسان هو الموت
والعاهرة اللامعة الفكين الذهبيين
لم تك تدرى أن الإنسان هو الموت
لكنى كنت بسالف أيامى
قد صادفنى هذا البيت
« الإنسان هو الموت »

يتراءى أمام القارىء عالمان كاملان : أحدهما يمثله الثلاثي المسرحي ، من المغنى الأعمى والساقى والعاهرة ، والآخر هو الحقيقة الفاجعة التي لا نقوى على إدراكها بملفوظ واحد ، بل يحتاج الشاعر لتكرارها أربع مرات حتى تنفجر شرارتها العدمية في داخلنا كما تعصف بقلب الشاعر وتكاد تصبغ رؤيته للحياة والواقع . وهو لا يكررها بالتوزيع الإيقاعي ذاته ، بالرغم من اتحاد الصيغة الرئيسيّة ، بل يقوم التنويع في التوزيع بدور موسيقى يسهم في التنويع الدلالي ويصب في مجراه ، ويقوم التقابل بين الصيغة التجريدية وما تحتك به في كل مرة من انزلاقها عن وعى الشخوص المرسومة بعناية عن طريق الأوصاف اللازمة المجسدة بدور الانتقال بالشفرة الشعرية من المستوى الأيديولوجي الغنائي إلى قلب الدراما الإنسانية . فالمغنى مع أنه أعمى قد فقد بعض حواسه ، والساقى مع زحف المشيب الذي لا تداريه الصبغة قد ودع معظم عمره ، والعاهرة التي استبدلت بأسنان الشباب فكا ذهبياً لامعاً لم يبق لها في رحلة الحياة سوى القليل ، ومع كل ذلك فهم لا يدرون أن حقيقة الإنسان هي هذا الموت الماثل فيهم ، المطل من نواقصهم . إن الشاعر يختار أبطاله في هذا المشهد بعناية ليقرب فعليا من التسليم بصدق المقولة ؛ فالليلة فعلاً تموت ، واللحظة

المفعمة بالنشوة والحيوية تموت ، والإنسان هو وحده الذى يدرك بحسه المأساوى تحول الحياة حوله إلى موت . إذن فهو نفسه موت ! إلا أن الشاعر لا يتتبع مظاهر حدوث هذا الموت فى زمان ومكان مطلقين ؛ بل يربطها بمجال محدد جغرافيا هو « مدينتنا الجريحة » ، وزمان خاص تاريخى لا يذكره ، ولكن القارىء لا ينساه ، فهو سنوات ما بعد النكسة . حيث يجلس الشاعر فى ركنه الجامد « يتقطر فى الزمن الميت » .

وهنا يلتفت الشاعر لفتة مفاجئة تغير إيقاع المشهد ؛ إذ يرتفع صوته المباشر عندما يتولى هو تمثيل المشهد التالى ، وينتقل من قلب هذه الحانات إلى حيث يضرع بصدق مبتهلاً إلى الله . . أجل إلى الله . . حتى « يرفع عنا هذا الزمن الميت » : ــ

أهتف أحيانا ياربّاه
إرفع عنا هذا الزمن الميت
أقْسُ علينا ، لا تعبر عنا كأس الآلام
علمنا أن نتمزق بإرادتنا العمياء
فى منقار الأيام .

ويمضى هذا المقطع منحنياً صوب خاتمة منفرجة قليلاً ؛ إذ يكاد الشاعر فى ابتهاله أن يقرب من مشارف الشطآن الصوفية ، إن لحظة الوعى الشامل بالمطلق هى وحدها التى تحمل الشاعر إلى هذه المشارف . أما المقطع الثالث فيبدأ حركة أخرى مواجهة للبيت المولد للموقف الشعرى ومقارعة له بالحجة ؛ إذ تتطور بالحركة عبر البؤرة الدرامية التى تتجمع وتنحل فيها الخيوط السابقة :

ياوليم بتلر ييتس
كم أضنيت يقينى بفكاهتك الأسيانة

أجل فهى ليست سوى فكاهة شعرية سوداء ؛ مولعة بالجمع بين المتناقضات ، ولو صحت فى رؤيتها العدمية لم يكن هناك مجال للخلود ، لكن :

إن كان الإنسان هو الموت
فلماذا يتبسم هذا الطفل الأحور
ولماذا جاز البحر المزبد
حتى حط على شباكى الشرقى الموصد
هذا العصفور الأسود
هذا البيت
« الإنسان هو الموت »

فكما أثبت ديكارت وجوده انطلاقاً من عملية التفكير خلال البحث عن حركة الوجود ، نقض صلاح عبد الصبور دعوى « ييتس » اعتمادا على أمرين : براءة الإنسان الجميلة المتمثلة فى أنقى صورها المتجددة عند ابتسام الطفل الأحور ، وعبور أرقى أشكال إبداع هذا الإنسان لحواجز اللغة والجنس كعصفور فاتن ، حتى فى سواده ، ووصول الشعر مخترقا الزمان والمكان إلىّ الآن .

عند هذه النقطة تلتقى خيوط البنية المخروطية فى عملية انصباب دلالى لتفك الموقف الدرامى فى ذروة تشابكه ، وتصعد الخاتمة بقدرة جدليتها لدرجة من التكثيف وتعميق الوعى والكشف عن المستحدث ، بما لم تصل إليه أية حركة سابقة فى القصيدة ، عندئذ لا يمكن أن يظل النموذج دائرياً ، ولا الإيقاع بسيطاً غنائياً ، بل يفرق خلدنا أننا حيال شكل درامى للقصيدة .

٢ ــ ٢

لازال التوزيع المقطعى للقصيدة الحديثة منطقة مبهمة فى نقد الشعر ، لم تتأسس طبقا لدراسات مستوعبة تبحث عن النظام الداخلى للقصيدة ، ومنطق حركتها ، والنماذج البنيوية الماثلة فيها ، على خصوبة التجارب الإبداعية وتعدد مناحيها ، واختلاف الشعراء فى أساليب التوزيع ، وتباينهم فى كفاءة توظيفه موسيقيا ودلاليا .

ولما كانت بداية المقطع الجديد تتذبذب دائما بين الاستهلال والمواصلة ؛ تستأنف قولاً آخر وهى فى الوقت ذاته امتداد بشكل ما لما سبق ؛ توهمنا بأنها افتتاحية مع أنها مجرد مفصل آخر ، فإن التقاط علاماتها النصية يصبح مؤشراً مهما لاتجاه الحركة ، وعاملا فعالاً فى عمليات التوزيع . ولعل أبرز هذه العلامات النصية التى تتحكم فى غيرها ، وتحدد مستوى الفعل ، ودرجة التجريد أو التجسيد ، هى علامات الفاعلية والمفعولية ، أى الضمائر ، وعندئذ يصبح تكرار الضمير أو تغييره أو تبادله وتراتبه فى ظواهر أخرى مرتكزاً نصياً واضحاً وإن كان مراوغاً لتحليل نوعية العلاقة بين المقاطع وتصور الشكل « الدياجرامى » الذى تحققه ، كما أن النظرة الشاملة لمساحة كل مقطع ، ونوعية الإشارات فيه ، ودرجة كثافتها وكيفية ترميزها ، ومستوى تراكبها المتراتب مع المقاطع الأخرى ، كل هذا هو الكفيل بتحديد إيقاع القصيدة فى بنيتها الكلية .

وقصيدة « فصول منتزعة من كتاب الأيام بلا أعمال » نموذج شائق للمسرحية الشعرية الغنائية ، على خطورة الجمع بين هذه الأطراف ؛ فهى غنائية لأنها تحقق جوهر الشعر الغنائى ، لا من حيث درجة مشاركة الآخرين ، فلهذا مستواه العميق لذاكرة النص كما رأينا عند البياتى ، وإنما لطبيعة التوظيف اللغوى فيها ؛ لأن السلوك اللغوى للشاعر الغنائى ، وطريقته فى صياغة عالمه وتشكيل رؤيته ، يتسّم أساساً بغلبة طابع البساطة ، مهما تعددت الأنماط التى تصاغ فيها هذه اللغة الغنائية ، فإذا أخذنا نستقصى مكوّنات هذه البساطة الغنائية وخواصها البارزة ، وجدنا أنها تتمثل من منظور البنية فى قرب المسافة ، وشحنات الذكريات ، والعفوية الطاغية ، وفيما يتصل بالموضوعات ، وطريقة اختيار الكلمات والصيغ التى تشير إليها ، فإنه يفضل الوجدانى منها ؛ ما يتعلق بالنفس أكثر مما يرتبط بالعقل ، على تزاوج الأمرين وصعوبة الفصل بينهما فى كثير من الأحيان . كما أن هذه اللغة الغنائية يسودها على مستوى الإدراك المباشر قدر من الإيجاز تلعب فيه أشكال التكرار دوراً توزيعياً حاسماً ، كما توظف فيها الوسائل الحساسة ، مثل الإيقاع والرنين الصوتى دون مبالغة ، على نحو يخلق فى نهاية الأمر نغمة خاصة هى وحدها الكفيلة بإثارة الاستعداد النفسى للتلبس بحالة الشعر .

على أن هذا لا يتعارض مع الطابع المسرحى الذى ألمحنا إليه فى قصيدة « فصول منتزعة . . » وإن كان على المدى العميق يولد نوعاً من

التوتر والمفارقة ؛ فهى تتألف من جملة من « المونولوجات » ولحظات النجوى التى تكون فى مجموعها « موقفاً دراميا » بالغ الحرارة ومعقد التركيب . وكل مونولوج فيها يقدم جانباً موازياً للشخصية المحورية نفسها فى لحظة مجاورة لما يسبقه وما يلحقه ؛ فالفاعل دائماً واحد هو « أنا » التى كلما أمعن الشاعر فى حفرها باسمه الشخصى كتب بها كل الأسماء وبرزت كأوضح ضمير للمتكلم المصرى والإنسان العربى ، إذ تصبح اللغة هى السور الذى يقف خلفه جماعة المتكلمين فى تمايزهم عن غيرهم من الأمم ، ويمتد مفهوم الوطن ليحتضن بالضرورة الإطار العربى الذى تقع فى قلبه صورة مصر .

وإذا كنا قد رأينا فيما سلف من بعض قصائد المجموعة أن نقطة تلاقى أطراف الشكل المخروطى تقع فى نهاية المقاطع ، أو تنصب فى خاتمة القصيدة ، فإن مركز الثقل فى هذا النص / الأم لكل الديوان بكثافته وترميزه ينتصب فى مطا[illegible] المقاطع ، وإن كانت الخواتيم ترجمة مشحونة بالشجن والعذاب لها [illegible] ـيقا يرد شتاتها إلى الوحدة ، وواقعها إلى الشعر . فالبكائية [illegible]ولى [illegible] من أربع حركات ، يدفع الشاعر فى مطلع كل حركة منها بعلامة نصية معادلة لجانب من تجربة فى الشعور بكارثة النكسة ، بطريقة تلقائية وعضوية ومكرورة مع أنها ترميزية ، وتنمو حركة العلامة حتى تنتهى إلى السقوط والانتهاك ؛ ممثلة بالتفصيلات الواقعية ، الإشارية والرمزية الخارقة فى الوقت ذاته . وهنا ـ على وجه التحديد ـ يكمن سر القوة الآسرة لصياغة عبد الصبور الشعرية ؛ فهو يعطيك مفتاح حل الشفرة فى اللحظة ذاتها ـ التى يراوغك فيها بالتشفير والرمز :

أبكى جوهرة
سيدة الجوهر
الجوهرة الفرد .

ولا يقوم هذا الترداد للكلمة بأوصاف مختلفة ومتآزرة ، تبدأ بكونها موضوعاً لبكاء الشاعر الفاجع بمجرد دور الترجيع الإيقاعى الدلالى ، ولكنه أشبه بظهور البطل على خشبة المسرح ، ثم انتقاله المكان ليستقبل ضوءاً آخر ، وليتم استيعابه بأوضاعه المختلفة ، ثم يشرع فى أداء دوره ولا ننسى أنه مسرح شعرى ؛ ومن ثم فهو راقص ، تقوم فيه الأوضاع الخطية على الصفحة بدور تشكيلى بارز ، ثم يمضى الشاعر فى استعراض حكاية هذه الجوهرة :

كانت تلمع فى مقبض سيف سحرى مغمد
علق رصدا فى باب الشرق الموصد
من يدم النظر إليها يرتد
إليه النظر المحسور ، ويهوى فى قاع النوم المسحور
حتى أجل الآجال
قد يمسخ حجراً ، أو فى موضعه يجمد

وإذا انتبهنا إلى تنشيط ذاكرة هذا النص لنلقى نظرة خاطفة على ما يتناص معه ، ما يستثيره ويحركه ويبعثه من مرقده ، وجدنا أنه يبعث أمشاجاً منسجمة من الإشارات القرآنية والشعرية والميثولوجية ، فيقيم بينها نسبة عالية من التجانس ، لتؤلف بدورها القاع السحرى الشعرى للجوهرة ؛ فهى من ناحية نفسها التى تحدث باسمها حافظ إبراهيم فى قوله :

أنا تاج العلاء فى مفرق الشرق ودراته فرائد عقدى

وهى قرآنية من ينظر إليها « يرتد إليه البصر خاسئا وهو حسير » ؛ وهى ميثولوجية شعبية حميمة ، يمسخ عدوها حجرا مثل تلك الأحجار المنتصبة على أبواب المساجد والبيوت فى القرى المصرية تماثيل مجمدة « انسخط » فيها من تجرأ على التوضؤ باللبن أو انتهاك المحرمات .

ثم يتغير الزمن ، وتسقط الجوهرة بين حذاء الجنود البيض والسود ، فتفقد ما طلسم فيها من سحر ، وتظل هناك بقية تعجز الكلمات المفجوعة عن أدائها فتقوم النقاط مقامها ، ولا يكون أمام الشاعر سوى أن يطلق صرخة القلب الموجع قراراً وتعليقاً وتفسيراً لكل المشهد : ـ

آه يا وطنى .

٣ ـ ٢

يكرر الشاعر الافتتاحية ذاتها للمقطع الثانى مع اختلاف العلامة النصية واتحاد المشار إليه بها ، فتصبح :

أبكى برجا عريان الصدر المفتوح
الشمس . . الوشم الذهبى على المتن الصخرى
والقمر على مفرقه العالى
ديك الريح
إيه ، يازمن التبريح

فيسترجع صلاح عبد الصبور نفسه ، يستعيد صوره الشعرية فى شبابه وهو يتحدث عن زهران وصدره المفتوح ووشمه الذهبى ، لكنه فى لحظة لا يملك إزاءها أن ينساق وراء الشجن القديم ؛ أن يدور مرة أخرى فى إسار صوره الماضية فلا يلبث أن ينتزع نفسه منها ، ويعلو مع القمر على مفرق مصر فينصبه « ديكا للريح » ، ويتأوه من بعده لزمن التبريح . بيد أنه يسرع فى اختتام هذه الحركة ، دون أن يخل ببنية التوزيع المقطوعة ونمط القرار ، لأنه عثر على معادل أقوى فى المقطوعة الثالثة :

أبكى قصراً أسطورياً من جلوة ألوان

وعندئذ تسعفه ذاكرته النصية بأغنى وأخطر مقابل قرآنى يمتاح منه تجليات النور فى هذا القصر المسحور ، وكان قد حاول الاقتراب التناصى منه فى مأساة الحلاج فلم يبلغ مداه ؛ إنه ذروة الشعرية الرمزية فى الكشف والتجلى فى آية المشكاة ، ويرتكز التناص هنا على طريقة توليد الجمل مع اختلاف نسبة عالية من المفردات ودلالات التراكيب ؛ إنه تناص النمط النحوى المتشابك :

تتولد منها ألوان ، تمسح زرقتها
أو خضرتها أو دكنتها ، فى صدر مرايا
مائلة فى وجه مرايا
يتجدد إيقاع الألوان على إيقاع الموسيقى . .
الموسيقى تتولد من طرقات الأنسام على بلور الشرفات
الشرفات الزهريات
ينبعثر فيها الورد النابت من طين الأرض المسكينة . . . الخ .

ولكى نـدرك ثراء الاتكاء على هـذا النمط الحيوى من التناص التركيبى ، فلنقرأ فقرة من آية النور « مثل نوره كمشكاة فيها مصباح ، المصباح فى زجاجة ، الزجاجة كأنها كوكب درى ، يوقد من شجرة مباركة ، زيتونة ، لا شرقية ولا غربية ، يكاد زيتها يضىء ولو لم تمسسه نار ، نور على نور » .

ونصل إلى نهاية المقطع فإذا بالسحر يتبدد عن القصر الإلهى عندما يحط عليه الأجلاف ، وينهبونه ، ويحملونه مبغى وماخورا . . . فتفر من أبهائه الأسطورة ، وتكمل النقط ما لا تقوله الكلمات ، وتأتى الآهة الختامية ، صرخة القلب ، لإتمام الحركة الثالثة . ويستثير الشاعر فى المقطع الرابع رمزاً آخر دينياً حميماً هو « براق المعراج » : ـــ

أبكى مهرا وثابا مشدودا فى درب المعراج إلى الله ،
مهرا بجناحين ، الريش من الفضة
والوشى ، اللؤلؤ والياقوت

لكن المشكلة ليست فى المهر ، بل فى الفارس النبى . لقد أصبح فى زمن الأنذال دجالا ، بل دجالان ، عشرة ، مائة ، مائتان ، حطوا به على أرض الخديعة ، وسلبوا يافوت وشيه ، واقتسموا جوهر عينيه . ويكمل القارىء ما تشير إليه الفراغات ، ثم تختم الآهة المكرورة المقطع والقصيدة بعدما تنتصب أمامنا نموذجا فذاً لبنية مخروطية متراكبة تبتدىء بالطرف المدبب ، وتعتصر أقصى إمكانيات الشعر فى الترجيع والترميز وتخليد الحدث التاريخى بتشعيره وتشفيره .

١ ـــ ٣

لم يعد الموضوع هو المحور الذى تدور عليه التجربة الشعرية المعاصرة ، بل أصبحت الذات الشاعرة ، وما يعتريها من بهجة وأسى ، وما يصبغ رؤيتها للحياة والأشياء ، هى مركز الثقل الشعرى ؛ أصبحت هى الفاعل الرئيسى لفعل الشعر وبؤرة عالمه ، إلا أنها ليست الذات المستوحشة المعزولة ، بل إن ذات الشاعر المعاصر قد ابتلعت الكون ، وتمثلت الحياة فى حركتها الفوارة ، وجعلتها مرآة لها بعد أن كانت هى المرآة ـــ كما يقول البياتى . وعبر هذا التطور الحاسم الذى لم يمض عليه أكثر من نصف قرن احترقت تماما شفرات شعرية عدة ، وأصبحت رماداً تذروه رياح الماضى البعيد ، لا يخطر ببال أحد أن يلوث به أبهاء الشعر اليوم . من الذى كان يصدق أن يبتر المديح كله من ديوان الشعر العربى بعد أن كان يشغل قرابة نصفه ويصبح سوأة يداريها من يقترفها ، ويكاد يختفى الهجاء أو يتلبس بأشكال أخرى ، ويضمر الرثاء ويتشكل فى مسارب جديدة ، ولا يبقى من شعر السياسة بأنماطه التقليدية تقريباً سوى بعض نغمات الفخر القومى فى الأناشيد والأغنيات الوطنية ؟ والحق أن التجربة الإنسانية والاجتماعية والوجدانية قد عانت هى كذلك من تحولات جذرية فى الشعر ، تعكس ـــ بطبيعة الحال ـــ تحولات الأبنية الثقافية والمادية . ومن ذا الذى يسلم ـــ ولا بدلنا أن نسلم ـــ بكل هذا التنسخ فى كائنات الشعر ثم يظل يمارى فى مشروعية التحول الإيقاعى والرمزى بل ضرورته دون أن يكون لاهيا أو جاهلا بما يقول ؟ .

بيد أن ما نحن بصدده الآن ليس هو التناول المطلق لمظاهر الحداثة الشعرية ، بل تأمل موضوع « الفخر » على وجه التحديد . ولو ذهبنا نستقصى نقيضه ، ونتتبع اللحظة المضادة للامتلاء الأجوف والتغنى المباشر بالذات الفردية أو الجماعية ، لوجدنا أنه « الخجل » . وقد أدرك صلاح عبد الصبور أنه لا يستطيع أن يصدقنا فى حديثه عن « اكتئابه القومى » دون أن يخجلنا معه بشفرة جديدة ذات صبغة أيديولوجية مخالفة للتقاليد القديمة ، ريثما يعود مرة أخرى بطريقة المفارقة المريرة ليعنون قصيدة أخرى فى تربية الشعور المرهف الحديث بالعنوان الفكاهى اللاذع « وقال فى الفخر » . فينتهك صراحة هذا الشرف الشعرى الزائف ، ويقوم بمحاولة تأسيس قيم جديدة تورق من جملة الوسائل الفنية المستخدمة .

وفى قصيدة « الخجل . . وهل هو شعور غريب » يتمثل الخطاب الشعرى ، بما هو خطاب فى أوضح تجلياته ؛ إذ يقرر الشاعر أن يطل على عالم الناس فى بلاده ، الذين تحدث عنهم ، وقال لهم ، وحكى أحلام فروسيته فى دواوينه السابقة ؛ فصلاح لم يكن شاعراً حميمياً ينظر إلى داخله ، بقدر ما توجه للآخرين وخاطبهم . إنه يستدعيهم الآن ليبارزهم بسلاحه الأثير : الدعابة المرحة . لكنه موجَع ، فلابد لفكاهته أن تكون أسيانة أسيفة ، بل تخرج بالرغم منه مريرة سوداء ، أشبه بمرثية هذا الصديق/الشاعر الذى كان يضحك كثيرا . وهو يخاطبهم الآن فى قصيدة واحدة لا تتجزأ إلى مقاطع ، بالرغم من أن طولها النسبى ، الذى لا يقل عن الفصول السابقة سوى ببضعة أبيات ، كان يسمح له بهذه التجزئة ، إلا أنها تقع دلاليا فى جملة واحدة ذات شقين : « أترك لكم . . لكنى أبغى . . . » وهو يعتمد فى توليد هذه الدعابة الأليمة على تقنية التعليق الساخر فى الجزء الأول ، على نحو يفضى بطريقة مسرحية إلى تجسيد الموقف ، لا عبر تعدد الأصوات ، بل تعدد طبقات الصوت الواحد بين الجهر والهمس ، وكأن التعليقات التى ترد بين قوسين ما يحدث به المتكلم نفسه وهو يخاطب الآخرين ، ثم يستثمر هذه التقنية ذاتها فى الجزء الثانى من القصيدة وإن لم يولد بها شرارة السخرية ، بل تختلف وظيفتها جوهريا ؛ إذ تؤدى حينئذ إلى تعميق الوعى بتفصيلات المشهد الدقيقة ، وشرح خلفياته ، نتيجة لأن التعليق لا يأتى مضادا لما قبله بل متمما له . ويمثل التفاوت بين الجهر والهمس فى الجزء الأول تعديل الموقف من التاريخ ، وكشف القناع عن عبادة الأسلاف الزائفة :

أترك لكم أن تحصوا عدد القتلى
فى وقعة حطين
أترك لكم أن تحصوا طعنات الرمح
فى صدر السيف المسلول
(يلمنكم هذا النائم فى ظاهر حمص
أو فى ظهر صلاح الدين
(يلمنكم هذا النائم ـــ رغم إرادته ـــ فى أفواه الكذابين) .

ثم تأتى حركة الاستدراك لتقدم ببساطة أفدح شعور وقع الإنسان العربى الحساس تحت وطأته بعد النكسة ؛ ولا يتقولب هذا الشعور مثلا فى مقولة « العار » التى تشير إلى منظومة من القيم الاجتماعية تغرى الشاعر بتحديها وكسر سلمها ، ولكن شعور « الخجل » نفس فردى حميم ، ينقل مجال الصراع إلى داخل الإنسان عندما تستحيل

الهزيمة إلى انكسار شخصى خاص لكل منا ، وهذا ما يختاره الشاعر فى تمثيله لأكثر المواقف تلقائية وطبيعية ، ليجسد كيفية انسحاقه تحت وطأته . وهو كلما أمعن فى ذكر التفصيلات الصغيرة واللفتات الواقعية المثيرة جعل يغرس أظفاره فى لحم القارىء ويوقد جذوة شعوره ؛ فليس هو الخجل الرومانسى العذب الذى تتحلى به العذارى مثلا ، لكنه خجل الرجال عندما يمس الأمر رجولتهم ، وينكسون رؤوسهم أمام رفاقهم . أجل أمام رفاقهم على وجه التحديد ؛ فالإنسان يستطيع أن يجد مهربا عندما يصطدم بمن هو أعلى أو أدنى منه ، ويلقى التبعة على فوارق السن أو الطبقة أو القيم أو الظروف ، أو يخرج من المأزق بمجرد هز كتفه ، لكن أمام رفاقه لا سبيل إلى التبرير أو التملص . وهنا يتجلى الشاعر المدرك لوظيفته فى بلورة ضمير الجماعة وانعكاس روحها الخلاق وإرادتها فى التفوق والحب وصياغة المستقبل ؛ ما أشد مذلته وهو بصحبة أقرانه من الغرباء على وجه الخصوص !

لكنى أبغى منكم شيئا
أبغى أن أجلس جنب صديقى « أو برستاد »
(من أوسلو بالنرويج ويكتب شعرا يتردد فيه حرف الحاء كثيراً)
أو جنب صديقى « إيفتوشنكو »
(من موسكو . . كان هنا ضيفا منذ سنين)
أو جنب صديقى « بُراهنى »
(من إيران)
أبغى أن أجلس جنب صحابى الشعراء
من شتى البلدان
وأنا لست بخجلان .

وهو يريد أن يشاركهم الحديث الجذلان عن الحب والطبيعة ، والشعر والجمال فى بلاد كل منهم ، دون خوف من أن يطلق أحدهم فى وجهه فجأة :

تاريخ اليوم الملعون
أبغى أيضا ألا أصبح كالمسجون
ألا أصبح مضطرا
حتى لا تفجأنى السكين
أن تصبح كلماتى
هيا قبل العام السابع والستين .

وعندئذ تصبح المفارقة ، لا مجرد دعابة مرحة ، تهتز لها الضلوع بالضحك ، بل سكيناً يشق القلب .

وبقدر ما كان الشاعر خالق كلمات كان مدركا لأنه سيقع صريعاً مضرجاً بدمه من تلك الكلمات ، عندما تكون الفكاهة سوداء والرفيق ظلوماً . وأحسب أن هذه الصفحة من الفصول المنتزعة ، ببساطتها وواقعيتها وتمثيلها لأخوف ما يخشاه الشاعر بين رفاقه ، تنفذ إلى أعماق الحس القومى المتشخص ؛ إذ تهمل الكف عن الحيل والرموز والأقنعة وصناعة الشفرات الشعرية المعقدة ، وإعادة تسمية الأشياء بكلماتها المباشرة كما هى فى بداهتها اللاهبة ، أعنف هجوم على الواقع ومنازلته ، أملا فى التفوق الشعرى عليه .

٢ — ٣

على أن هذه المفارقة المولدة للسخرية الشفيفة بين الجهر والهمس من ناحية ، وبين السرد والموقعة الحسية له كتأصيل شعورى من ناحية أخرى ، تذكرنا بخاصية جوهرية فى أسلوب صلاح عبد الصبور ، فى جسارته الحسية وسط طقوس الأداء الشعرى . ونستحضر من أمثلتها مرة أخرى مطلعه فى البحث عن وردة الصقيع :

أبحث عنك فى ملاءة المساء
أراك كالنجوم عارية
نائمة مبعثرة
مشوقة للوصل والمسامرة
ولا قتراح الخمر والغناء .

ونتذكر أيضا فى تجواله مع بيت « ييتس » حديثه عن الساقى المصبوغ الفودين ، والعاهرة اللامعة الفكين الذهبيين ، واستحضاره الجسور فى البكائية لأية النور ؛ إذ يمكن أن نرى فى هذه الانتقالات الدلالية المفاجئة الباب « المواربه » الذى تلج عبره لذة النص عند القارىء ، تلك اللذة التى قال « بارت » إنها لا تقبل أن تختزل إلى عملها النحوى ، وذلك مثلما أن لذة الجسد غير قابلة لأن تختزل إلى الحاجة الفسيولوجية ؛ « فلذة النص هى تلك اللحظة التى يسير فيها جسدى وراء أفكاره الخاصة ؛ ذلك لأن جسدى ليست له نفس أفكارى ، أليس الوضع الأكثر إيروسية فى جسد ما هو حيث ينفجر اللباس ؟ ففى الانحراف ، الذى هو نظام اللذة النصية ، لا وجود لمناطق مولدة للشبق . إن ما هو شبقى — كما بين التحليل النفسى ذلك جيدا ، هو التقطع : تقطع لمعان البشرة بين قطعتين من اللباس ؛ بين حافتين ، هذا اللمعان بالذات هو الذى يفتن ، إنه أيضا الإخراج المسرحى لعملية الظهور والاختفاء » .

ولعل عبارة الإخراج المسرحى هنا هى أدق توصيف لفن المفارقة التصويرية ، وجسارة استحضار المحسوس لتمثيل عالم عبد الصبور فى شعره ، مما يفسر كفاءته العالية فى اختراق ذاكرة قرائه وأسرهم ، والتواصل المحب الودود معهم .

ونختتم هذه القراءة بنموذج أخير من «شجر الليل» ، تتجلى فيه بشكل واضح — دون قسر أو افتعال — أهم الوسائل التقنية الفنية التى تصب فى شفرته الأيديولوجية وتكشف عنها ، وهى تعدد الأدوار ، والشكل الكتابى ، والبنية الإيقاعية ، والمستوى الرمزى ، بهذا الترتيب المتراكب .

هذا النص الذى يجمع فى فضائه ما رأيناه موزعا من قبل هو قصيدة « ٤ أصوات ليلية للمدينة المتألمة » . وسنجد أن رقم ٤ يتجلى فى مستويات عدة فالقصيدة تتكون أساسا من أربعة أدوار تتوزع على أصوات مختلفة ، يقدم الأول منها دون تعريف ، بعنوان مجرد « صوت » ، لأنه محاولة لاقتناص جوهر الموقف الشعرى ، وكأنه منبعث من الروح الهائم الشريد الجاثم فوق حالة القصيدة ، ويوظف بطريقة حادة الشكل الخطى المتدرج والمتدنى الغائر فى جسد الورق ، مع خضوعه المنتظم لتركيب نحوى صارم ، يتكرر بدقة فى الحركات الأربع ، ويحمل فى طياته نسقا شديد الانضباط والسيمترية . إن

تداخل البنى الموسيقية والخطية والنحوية فى هذا المقطع هو الوعاء الذى تصب فيه الطاقة الرمزية المنبثقة من آهات الليل ، وهى تحاول الإمساك بجوهر اللحظة الشعرية :

آه ،

ليس هو الليل ،
بل الرحم ،
القبر ،
الغابة .

آه ،
ليس هو الليل ،
بل الخوف الداجى ،
أنهار الوحشة
والرعب المتمدد
والأحزان الباطنة الصخابة .

إن تراكب الدلالات ، تعميقا للبعد الرمزى ، وحفرا فى المكان حتى يمتلىء بالوحشة الصاخبة ، هو الذى يجعل من الليل هنا تجاوزا حادا لمعطياته فى التراث الشعرى العربى ، وتعبيراً دقيقاً عن الرؤ يا الهولية التى لا تقف عند حد صبغ الماضى والحاضر ، بل إن أفدح ما فيها هو طمسها للمستقبل ! .

آه .
ليس هو الليل ،
بل الجرح اليومى
ينز دما أسود
فى الصبح المقبل .

ويمضى الدور الثانى فى صوت مجموعة من الرجال ، ينضح بالندم والألم ، فى اعترافهم بأن هذا الليل قد أنذرهم به أربعة عناصر أيضا دون أن يفطنوا للنذر ، وهى تراب اللون ، وإيقاع الطبل ، وموت قطعان السحاب وتقدم اليوم المجدب عليه . غير أن العنصر الإيقاعى الذى يقوم بدور البطولة التعبيرية الرامزة فى هذا المشهد ، يتمثل فى القافية الحبلى بالعذاب فى كلمات : يجىء ، ردىء ، بطىء ، وبىء ، خبىء ، ملىء ، يجىء ، صدىء . قواف ثمان فى مقطوعة واحدة ، لكل نذير كلمتان باهظتان ، على نحو ينتهى بهؤلاء الرجال إلى الاختناق بحبل اليوم الذى يلتف على أرواحهم .

أما النساء ، وهن صواحب الدور الثالث ، فأمرهن أفدح ؛ فقد وقعن فى براثن هذا الليل المجنون ، فأرخى شعره المحلول فى أكتافهن ، وألقى ثمر الوجد فى مآقيهن : ـــ

ثم . . ألقانا هنا
جائعات نشتهى كل مساء موحش شجر الليل
لكى يعصرنا
يلقى بذور الألم الموجع فى أحشائنا .

ويبرز الشاعر فى الدور الرابع والأخير ، بعد أن يسقط ظلا كثيفا على مثل المشاهد السابقة ، ليقدم نفسه فى لحظتين :

كل مساء
يطوف فى خياله حلم عقيم
أن تفتح السماء
أبوابها عن نبأ عظيم

أما صباحه المقروح فيضرع فيه بالسؤال : رباه ما سر هذا الفزع العظيم ؟ وهنا تختتم هذه القطعة الدرامية ذات البنية التوزيعية المحكمة ، والأصوات المبثوثة فى جنبات الكون من أركان الدنيا الأربعة ؛ بأرواحها ورجالها ونسائها وشعرائها ، بعد أن تفجر رمز الليل الذى غرس بذور الألم فى أحشاء النساء ، فنزف دما أسود فى وجه المستقبل . وتتضافر مجموعة الوسائل التقنية مع هذا الرمز الكثيف الشفيف لتكون شفرة أيديولوجية تورق فى نص شعرى يبقى بعد أن يتحول التاريخ ، ويأتى النبأ العظيم ، ويعقبه الفزع الأكبر ، ويظل الشاعر يتساءل عن السر وهو يرمز له ، ويجسد ما يكمن فيه من قوة درامية ، تبرز ضميره المستتر ، وتبلور رؤ يته الفاجعة .

●●●



التشكيل بالرمز فى مسرح الحكيم

محمد فتوح احمد

١ – كتب المستشرق اليونانى «ألكسندر بابا دوبولو» فى مقدمة الطبعة الفرنسية لمسرحية «الصفقة» يقول : «إن دور توفيق الحكيم فى تطوير النثر العربى لا يقل قيمة عن دور أحمد شوقى فى تطوير الشعر العربى» ، ثم يضيف موضحاً ما يعنيه من أجناس النثر التى ترك الحكيم فيها ذلك الأثر : « . . . وإلى الحكيم يرجع الفضل فى كتابة أول مسرحية نثرية حقيقية فى الأدب العربى»[١] .

تُرى هل ترتبط هذه «الأولية» بتاريخ الحكيم كاتباً مسرحياً ، نعنى بأول ما خطّه قلمه للمسرح سنة ١٩١٨ م تحت عنوان «الضيف الثقيل» ، ومروراً بالصور الهزلية الساخرة Farce والمسرحيات الغنائية الخفيفة مثل «العريس» و «على بابا» وغيرهما مما كتب لفرق مسرحية متواضعة المستوى ، وتحرّج الكاتب نفسه من نشره فيما بعد ؟ أو تُراها تتعلق بفكرة الحداثة المسرحية التى لا ترتدّ إلى جدة الموضوع أو طرافة الوسائل بقدر ما ترتدّ إلى جدّة النظرة وطرافة الخيال الدرامى وقدرة الكاتب على تجاوز الآنى والمطروق حسبما ظهر جليّاً منذ مسرحية «أهل الكهف» التى أصدرها سنة ١٩٣٣ م ؟ .

وقد لا يحتاج الأمر إلى كبير عناء لاختيار الاحتمال الأخير جواباً لذلك التساؤل المطروح ؛ فأعمال الكاتب منذ البدايات الأولى وحتى قبيل مغادرته إلى فرنسا (١٩٢٤ م) لا تكاد تتجاوز قوالب الفكاهة السهلة والذوق السائد الذى ينأى عن صعوبة التناول وعسر الاستيعاب ، وبعضها كتب زجلاً ليلائم حساسية المتلقى العادى ، وجميعها مما يتضح فيه خضوع الكاتب لقضايا اللحظة ، حتى ذلك القدر الضئيل الذى يبدو كأن الكاتب فيه قد حاول صياغة القضية اللحظية بمنطق فنى يعلو عن المباشرة ويجنح إلى الإيماء ، كما قد يتبادر من مسرحيته «الضيف الثقيل» ، التى يشير فيها بالضيف إلى الاحتلال الإنجليزى لمصر[٢] ، نراه – على العكس مما يبدو – يلجأ إلى قالب الاستعارة الرمزية allegory التى تترجم الوقائع والأفكار والأشخاص إلى صور محددة الدلالة واضحة الملامح والتخوم ، بحيث يمكن للذهن أن ينتقل من الصورة إلى مدلولها بمجرد إدراك العلاقة بينهما ؛ وهى طريقة فى البناء تختلف جذرياً عن مبنى الرمز ؛ لأن الرمز تجريد ، أما الاستعارة الرمزية فتجسيد . وفى الرمز – كما يقول كولردج – يشف الفردى عن الخاص ، والخاص عن العام ، وما هو زمنىّ وموقوت عمّا ليس بزمنى ولا موقوت . هذا على حين تنحصر الاستعارة الرمزية فى تمثيل المعانى المجردة عبر أشكال حية تكون بمثابة الأقنعة لهذه المعانى . وهى – نعنى الاستعارة الرمزية – تنتمى فى جوهرها إلى الأدب التعليمى أكثر مما تنتمى إلى الأدب الصّرف ؛ وما نظنّ الحكيم فيها إلا متأثراً «بهنريك إبسن» الذى كان له ولع – وبخاصة فى مسرحياته القصيرة – بالاستعارة الرمزية البسيطة naive allegory[٣] . والحق أنه لن يكون من قبيل المصادرة أن نفترض – منذ البدء – أن مسرح الحكيم – حتى ما كان منه ذهنياً محضاً – لم يقع داخل دائرة الرمزية الخالصة ؛ بمعنى أن صاحبه لم يلتزم بأقانيمها المذهبية التزام المتمذهبين ، على الرغم من وضوح تأثره بالرعيل الأول من رواد المسرح الرمزى ، وعلى رأسهم الكاتب البلجيكى الأصل «موريس ميترلنك» ، وعلى وجه الخصوص فى مسرحيتيه «العميان» و «الطفيلية»[٤] ، بل ربما أمكن أن نمتد بهذه الفرضية إلى حيث نزعم أن «الحكيم» لم يكن – وربما لم يحاول أن يكون – تابع مذهب يتأطّر داخله ويظل مستمسكاً بأهدابه مدة طويلة من الزمن ، وعبر كثير من مفردات نتاجه ؛ فهو قد بدأ مرتبطاً بقضايا اللحظة ومعطيات الذوق السائد ، وما لبث تحت وطأة الرمزية الفرنسية أن انعطف تجاه المسرح الرمزى Symbolic theatre فى أوائل الثلاثينيات ، ثم ارتد فى أواخرها

يزاوج بين المسرحيات الرمزية والمسرحيات التى لا تعدم وشيجة بالواقع ، وظل هكذا حتى أواسط الخمسينيات حين كتب «الأيدى الناعمة» (١٩٥٤ م) ، ومن بعدها «الصفقة» (١٩٥٦ م) ، فكانتا مؤشراً جديداً إلى أن الرقعة الواقعية أضحت تستأثر بمعظم المجال الفنى فى مسرحه ، وأن خيوط هذه الرقعة قد تزدوج فيها بعد بأمشاج من الرمز أو التجريب أو العبث ، دون أن يؤدى ذلك إلى ضمور هذه الخيوط أو انطفاء ألوانها .

ترى هل نفسر تلك اللا مذهبية بما فسّرها به محمد مندور حين أرجعها إلى التّوق المصرى العام إلى الحرية ، والنفور من كل قيد يحدّ من هذه الحرية حتى ولو كان قيداً أدبياً ؛ «لأن حياتنا العامة كانت تهفو فى تلك الفترة من تاريخنا ــ يعنى ما بعد ثورة ١٩١٩ م ــ لا إلى الحرية فحسب ، بل والحرية المطلقة التى لابدّ أن تصاحبها الفردية وأن تنفر من المذاهب والتمذهب» ؟(٥) أم نعود بها إلى ما ينبغى أن تعود إليه من عدم توافر الظروف الموضعية التى تهيء المناخ لميلاد المذهب الأدبى ؟ إن غياب هذه الظروف الموضعية بمفاهيمها التاريخية والاجتماعية هو الذى عاق عملية التطور الاجتماعى ، التى كانت ــ بدورها ــ قمينة بخلق الشروط الأولية لفلسفة المذهب الأدبى ، الأمر الذى حدا بحملة الأقلام فى أدبنا ــ مثلهم فى هذا مثل حملة الأقلام فى كل أقطار الشرق العربى ــ إلى تعجّل اللحاق بركب الآداب الأوربية المتقدمة ، عن طريق استرفاد كلّ المناهج والتيارات أو بعضها ، التى اجتازتها تلك الآداب عبر آماد زمنية متطاولة ، ومن ثم بدت هذه المناهج وكأنها قد استُزرعت فى غير بيئتها ، كما بدت تكويناتها من المذاهب والفلسفات الاجتماعية والفنية وكأنها قد اختصرت اختصاراً حين عمدت إلى التراكم الجملى وأغفلت عنصر التعاقب أو قانون «الوراثة المذهبية» ، الذى حكم الآداب الأوربية خلال تاريخها الممتد . إلى هذا «التزامن» فى نشأة الاتجاهات والمذاهب الفنية ثم تطورها فى أدبنا أشار الحكيم غير مرّة . أشار إلى ذلك فى «زهرة العمر» حين قال :

«هذه الحرب الكبرى قد جاءت فى الفنون والآداب بهذه الثورة التى يسمونها «المودرنيزم» ، فكان لزاماً علىّ أن أتأثر بها ، ولكننى ــ فى الوقت ذاته ــ شرقى جاء ليرى ثقافة الغرب من أصولها ، فأنا موزّع الآن كما ترى بين الكلاسيك والمودرن ، لا أستطيع أن أقول مع الثائرين فليسقط القديم ، لأن هذا القديم أيضاً جديد علىّ . . . فأنا مع أولئك وهؤلاء»(٦) .

لكأنّنا ــ إذن ــ من كاتبنا بإزاء من يريد أن يقطع الطريق كله دفعة واحدة ، ولو بالتواثب عبر شتىّ خطوطه ومنحنياته ، ولو بالتصادم مع تلك الحقيقة التى لا تقبل دفعاً ، وهى أنّ من يريد أن يكون كل المذاهب جملة واحدة فليس منها جميعاً فى القلب ، لأنه يتجاهل تلك العلاقة الجدليّة الحميمة بين الأساس الاجتماعى والمذهب الأدبى ، ثم لأنه يرادف بين تراكم الاتجاهات الفنية ودواعى النهضة التى تقضى بأن تكون كل أنواع الفن فى المسرح وغيره ممثلة لدينا ، وأن تُفتح جميع الأبواب أمام كل السبل والطرق والأساليب ؛ فإن ما ينبغى أن نخشاه هو أن يجمد فننا فى قالب واحد ، فى الوقت الذى يتحرك فيه الفن العالمى فى مختلف الاتجاهات»(٧) .

ــ ٢ ــ

ويقطع المستشرق الأوربى أغناطيوس كراتشكوفسكى بأن طريق الحكيم الصعب هو الذى أفضى به إلى ذلك المزيج العجيب من «الرمزية والانطباعية» عبر عملين لم تكد تفصل بينهما ــ من حيث الإصدار ــ سوى أشهر ذوات عدد : أهل الكهف سنة ١٩٣٣ م ، وشهرزاد سنة ١٩٣٤ م(٨) . وربما أمكن تفسير هذا المزج بمقولة «التزامن» المشار إليها ؛ لأنها تنهض أساساً على فكرة الاصطفاء أو التوفيق أو التأثر الحر بأمشاج من التيارات الأدبية المختلفة ، بيد أننا إذا استطعنا فهم تلك «الانطباعية» والامتداد بجذورها إلى أعمال «سترندبرج» أو «بيرانديللو» ، فربما لن نستطيع ــ وبنفس اليسر ــ أن نصنع الصنيع ذاته مع الأصول الرمزية التى التفّت بها هذه الجذور أو تفاعلت معها ، لسبب بسيط ، وهو أنّ جرعة الرمز فيها كانت هى الغالبة ، ثم لأن الانطباعية وما جرى مجراها من نزعات «المودرنيزم» الأوربى كانت فى الحقبة التى ظهرت فيها بواكير أعمال الحكيم الذهنية قد خرجت للتوّ من تحت عباءة الرمزية ؛ فمن السهل حينئذ الارتداد بالأمشاج الانطباعية القليلة إلى أصولها من الرمزية ، وليس من السهل تعليل هذه الأصول الرمزية ذاتها دون كثير من الأناة والجهد ، وغير قليل من المراوغة وحسن التأتى .

فى قصيدة « وشم الأفعى Ebauch d'un serpent» لأشد ورثة الرمزية Post - Symbolists لمعاناً وبريقاً ، وهو الشاعر الكاتب «بول ڤاليرى» ، لا نرى الجسد ــ فيما صوّره ــ مجرد مرادف تلقائى للغريزة ، بل نرى انتصار الأفعى على «إيفا» رمزاً لانتصار المعرفة على الجهل ، وتغلب الطموح إلى الحقيقة على الخوف (٩) ، وكأن الغريزة والمعرفة ليستا فى التحليل الأخير سوى وجهين لعملة واحدة ، أو كأنّ حياتنا الحقة لا قوام لها بدون ذلك الخيط المشدود بين طرفين أصيلين هما الجسد والروح ؛ فبهما يكتمل الوجود الإنسانى فى أمثل صورة ، ومنهما تتشكّل حلقة النشاط البشرى المتناغم ، وحتى الأفعى ــ الجسد فى هذه الحالة تغدو من الضرورة بمثابة الحياة ذاتها .

أما شهريار الحكيم فلا يرى إلاّ ما يراه «دانتى» حين يصم الغريزة بأنها دنس ، وحين يدين الجسد بوصفه بؤرة الفساد ؛ بل إن «شهريار» ليمضى إلى أبعد من هذا حين يلعن المشاعر قاطبة لأنها ضعف ، ويسحق القلب وما يختلج به من ذبذبات العواطف ، لأنه ــ طبقاً لتصوّره المتحنث ــ لا يستحق سوى السحق والتدمير . . تقول له شهرزاد باسمة :

أنا جسد جميل . . . هل أنا إلا جسد جميل ؟
فيجيبها صائحاً :
سحقاً للجسد الجميل .

فتعلو به درجة عن الجسد إلى القلب ، قائلة :
أنا قلب كبير . . . هل أنا إلا قلب كبير ؟
فيجيبها بالنبرة نفسها :
سحقاً للقلب الكبير !(١٠) .

وإذا كان انتصار الأفعى على «إيفا» لدى الرمزيين يترجم ــ بطريقة خاصة ــ لحظة الغواية الشيطانية التى دفعت بآدم وحوّاء ــ وحواء هى

مرادف إيفا في التراث الأوربي ـ إلى الأكل من الشجرة المحرّمة ، فإننا لا نعدم في عمل الحكيم شذرات من هذه الصورة ، ويمكن لهذه الشذرات إذا جمع بعضها إلى بعض أن تشكل لوحة كاملة للعلاقة بين قطبي المعادلة الكبرى : الأفعى × ايفا ، مع أن الأفعى تترادف لدى الحكيم مع الشيطان :

شهريار يقول لشهرزاد كمن يخاطب نفسه : « أيّ شيطان أتى بي هنا الآن ؟ »[11] . وقد يلمح الكاتب ما في الأفعى من التلوّن ونعومة الملمس وملاسة الإهاب والسعي في الظلام والتدسّس إلى الطوايا فيتخذ من الثعبان رمزاً للعبد الذي ينطلق إلى شهرزاد كلما أجنّه الليل : «إن أردت الحياة يا حبيبي ـ تقول شهرزاد للعبد ـ فاسع في الظلام كالثعبان ، واحذر أن يدركك الصباح فتقتل»[12] ، ثم لا يجد العبد نفسه مناصاً من إقرار شهرزاد على ما قالت : «للعبد أن يُقتل كما يقتل ثعبان وُجد في حنايا جسد»[13] .

والآن . لنعد تشكيل درج المترادفات الرمزية على النحو التالي :

الأفعى (الثعبان لدى الحكيم)	= الشيطان
↓	↓
ايـفـا	حـــواء
↓	= المرأة بعامة ، وشهرزاد
↓	لدى الحكيم بخاصة
وشـم الأفعـى	= العبد ـ الجسد ـ الخطيئة .

فالعمود الرأسي الأول يمثل الصورة الغربية لرموز الغواية ، على حين يمثل العمود الرأسي الثاني رموز الغواية في صورتها الشرقية بعامة ، ولدى الحكيم بصفة خاصة . ومن الممكن أن نتبين خاصية الترادف في هذه الرموز ، سواء اقرأتها رأسياً لتكتشف أن الأفعى هي إيفا ، وهي الوشم أو الأثر الناتج عن الغواية ، ثم لتكتشف أن الشيطان وحواء وشهرزاد والعبد ليست على اختلافها إلاّ جوانب لكيان واحد هو الجسد بشتى تصوراته ، أم قرأتها أفقياً لتجد أن الأفعى والشيطان وجهان لوجود واحد ، وأن إيفا وحواء رمزان لمرموز واحد ، وأنّ وشم الأفعى والعبد والخطيئة ليست إلا سلسلة من الترادفات الرمزية تصب في مجرى واحد هو مجرى الجسد .

ومع ذلك فليس الجسد ـ أيّا ما كان فهمه ـ دنساً محضاً . في هذا الإطار المتحنث كان يراه «شارل بودلير» فيما دعاه نقاده «بالشهوانية الصوفية»[14] ، ومن مقتضياتها ـ حسبما يرى ـ ازدواج الجنس بالخصوبة في ضرب من الطقسية أو الشعائرية يجعل للغريزة مغزى غير مغزاها الدارج ، ويضفي عليها غلالة إشراقية رقيقة . وفي قريب من هذا الإطارتصوره«قاليرى» حين راوح بين الجنس والمعرفة ، وهكذا ـ أيضاً ـ لمح فيه الحكيم طريقاً إلى الكشف ، وسبيلاً من السبل المتاحة إلى اكتناه الحقيقة المطلق .

أترى شهريار كان يعني الدلالة القريبة للاستفهام حين فاجأ شهرزاد بذلك التساؤل بعد مضي أعوام من اقترانها به : « من أنت ؟ » ، وحين تلتوي بمقصده فتجيبه باسمة : «أنا شهر زاد» ، نراه يصرخ فيها مقترباً من الدلالة الرمزية : « أعرف أن اسمك شهرزاد . لكن من تكون شهرزاد ؟ » ، ثم واقعاً على هذه الدلالة دون مواربة وبلا أقنعة أو ظلال :

« . . . هي السجينة في خدرها طول حياتها ، تعلم بكل ما في الأرض كأنها الأرض ؛ هي التي ما غادرت خيلتها قط ؛ تعرف مصر والهند والصين ؛ هي البكر تعرف الرجال كامرأة عاشت ألف عام بين الرجال ، وتدرك طبائع الإنسان من سامية وسافلة ؛ هي الصغيرة لم يكفها علم الأرض فصعدت إلى السماء تحدّث عن تدبيرها وغيبها كأنها ربيبة الملائكة ، وهبطت إلى أعماق الأرض تحكي عن مردها وشياطينها وممالكهم السفلى العجيبة كأنها بنت الجن . من تكون تلك التي لم تبلغ العشرين لفتها كأترابها في حجرة مسدلة السجف ؟ ما سرّها ؟ أعمرها عشرون عاماً ؟ أم ليس لها عمر ؟ أكانت محبوسة في مكان ؟ أم أنها وجدت في كل مكان ؟ »[15] .

● إن سرّ قصور شهريار ـ هل نقول الحكيم ؟ ـ أن بقية عناصر الرؤية لم تنسجم مع تلك النظرة التي تضع الغريزة والمعرفة معاً داخل إطارهما من النشاط الإنساني بمفهومه الرحب ، على أساس أن شهرزاد تجلّت على هذا القدر من التجريد والاطلاق ، ثم ـ وهذا هو الأخطر ـ باعتبار أن شهريار نفسه راح يبحث فيها عن وجه الحقيقة الغائب ، لم نكن نتوقع منه أن يقيم تناقضاً جذرياً بين الحقيقة ـ شهرزاد ، والعاطفة ـ القلب ؛ لأن العروج إلى الحقيقة يتم عبر الإدراك ، ولأن المطلب المعرفي إن اقتضى طريق الذهن فهو لطريق القلب أو الضمير ـ حسب استخدام برجسون ـ ليس أقل اقتضاء . . . أكان ينبغي على شهريار حقاً لكي يصل إلى مبتغاه أن يستبعد الشعور أو العاطفة ويستبدل بهما ما يطلق عليه الوعي ؟ : « لا أريد أن أشعر . . . كنت قبل أشعر ولا أعي ، واليوم أنا أعي ولا أشعر . . . كالروح . . »[16] ، فتستنكر شهرزاد ما يقول : «الروح ؟ . . . ما أبعدك عن الروح !! » ، ثم توضح له : «إنّ رجلاً بقلبه قد يصل إلى ما لا يصل إليه آخر بعقله . . »[17] ويعني ذلك ـ في التحليل الأخير ـ أنه بقدر بُعد شهريار عن الشعور كان بعده عن الروح ، وبقدر رفضه لقيمة القلب في العروج إلى الحقيقة كان نأيه عن تلك الحقيقة ؛ لأنه قنع في التماسها بخيار واحد ، هو خيار عقله ـ أو روحه ، فلا فرق ـ على حين أن العثور عليها رهين دَرَج من الوسائط ، إن احتل فيه العقل مرتبة ، احتلت فيه أقانيم الشعور والقلب والعاطفة مراتب . ومع ذلك فليس هذا هو مكمن القصور الوحيد ؛ لأن شهريار لم يكتف بإقامة ضرب من التناقض بين ما ليس متناقضاً بطبيعته ، كالتناقض بين الشعور والوعي أو بين القلب والعقل ، ولكن مشكلته الكبرى أنه لم يلتمس التكامل بين ما ينبغي أن يتكامل بحسب جوهره ؛ فالكيان البشري مزيج عجيب من الجسدّية والروحية ، وهو موطن جدل دائم بين الآدمي فيه واللّا آدمي ، بين الفاني والباقي ، بين المتغير والثابت ، ومحال أن يبقى هذا الكيان دون هذا المزج ، كما يتعذر أن يكتمل ذلك الجوهر بغير ذلك الجدل . ومن ثم كانت شهرزاد على بعض الحق حين فضحت في شهريار ذلك الخلل المدمر بالربط بين فقدان الآدمية وفقدان القلب : «كلّ البلاء يا شهريار أنك ملك تعس فقد آدميّته وفقد قلبه»[18] . وقد كانت على

بعض الحق ؛ إذْ كان أحرى بها أن تقول : «**لقد آدميته حين فقد قلبه**» . بل تزداد رغبة الملك فى «**الصفاء**» و «**الخلوص**» و «**التجريد**» حتى لتضحى تجربته أقرب ما تكون إلى محاولات الإشراق الصوفى أو «**الطهارة البيوريتانية**» فى «**التبرؤ من الآدمية**» و «**التبرؤ من القلب**» ــ حسب تعبيره ــ ، ونسيان الوعاء الجسدى الرميم ، أو تناسيه إذا كان من المحال نسيانه بالكلّية : «**أودّ أن أنسى هذا اللحم ذا الدّود وأنطلق إلى حيث لا حدود . .**»[١٩] ، فإذا واجهه الوزير «قمر» بأن هرب الإنسان من نفسه «هراء» التمس له الملك العذر «**مغتفراً له كل شىء ؛ لأنه لم يعد من فصيلته**»[٢٠] . ثم ماذا بعد أن ينسلخ الإنسان من فصيلته باعتراقه هو نفسه ؟ ماذا بعد أن يضحى «**معلّقاً بين السماء والأرض كالوتر المشدود ، لا هو إلى السماء فينعم بروحانيته ، ولا هو إلى الأرض فيسكن إلى آدميته ؟ ليس بعدُ إلا الذبول ثم الموت ، تماماً كثمرة انقطع غذاؤها وجفّ فيها ماء الحياة فابيضّت ولم يبق إلا انتزاعها ، وما أهونه على اليد التى تريد ! »**

وهكذا لا يكون أمام شهريار إلا أن يختفى إلى الأبد ؛ ولعله يعود من جديد ، ولكنه فى هذه المرّة سيكونُ لابساً إهاب إنسانٍ سوىّ ؛ فما الوجود إلاّ دَوْرات تتقمص فيها الروح رداء الجسد ؛ أمّا ذلك الذاهب الغارب فليس إلا شعرة بيضاء قد نزعت . . » !!

● **هل ينطلق الحكيم من ذلك إلى تأكيد فكرة فى صورها المصرية القديمة ؟ أم تراه يخلط هذه الفكرة بشذرات من التناسخ الهندى العتيق ؟** ليس هذا التصور أو ذاك بعيداً ــ على أية حال ــ عن أفق الحكيم . تشهد بذلك تلك الاقتباسات التى أودعها صدر عمله الروائى الذائع «عودة الروح» ، كما توحى به عودته إلى التراث الفرعونى ممثلاً فى مسرحيته المعرفية «إيزيس» ، بل تؤكده ــ أكثر من هذا وذاك ــ اعترافاته الصريحة فى «زهرة العمر» بأنه كان فى طائفة من أعماله واقعاً تحت تأثير مصر القديمة ، وكتاب الموتى على وجه التحديد ؛ «فالبعث كلمة ذات أربعة أوجه كالهرم ؛ وجهها الأول الموت ؛ ووجهها الثانى الزمن ، ووجهها الثالث القلب ؛ ووجهها الرابع الخلود»[٢١] .

- ٣ -

أترى مسرح الحكيم الرمزى ذهنيا متمحض الذهنية كما حلا لبعض النقاد أن يصفه ، بل كما استمرأ الحكيم نفسه أن يصف هذا الضرب من المسرح حين جعله «**مجرد أفكار تتحرك فى المطلق من المعانى مرتدية أثواب الرموز**» ؟[٢٢] وهل يفتقد ــ من ثم ــ أية وشائج قد تصل بينه وبين حركة الحياة التى كانت تموج من حوله آنذاك ؟ يمكن أن نختار الطريق الأسهل فنقول مع الناقد التركى الأصل إسماعيل أدهم «**إن توفيق الحكيم لم يخلص من فردية باعدت بينه وبين المجتمع ، وجعلته ينظر إليه نظرات شخص يشارك الشعب آلامه ولكن من بين فتق السحاب ، ثم كانت النزعة الغيبية عنده فاندفع يطلب للشعب حياة روحية تعلو عن معترك الحياة المادية . .**»[٢٣] .

ويمكن أن نتحرى الدقة ــ ولا تخلو الدقة أحياناً من غرابة ــ فنزعم أن الدلالة الرمزية ، وهى الدلالة التى تشغل المستوى الثانى بعد الدلالة الأولى المباشرة ، لا تلبث أن تشفّ عن دلالة فكرية عميقة تحتلّ بدورها ــ حسب تعدّد طبقات المعنى ــ المستوى الثالث من مستويات الدلالة . وفى ضوء هذه الدلالة الفكرية العميقة قد نبصر فى شهريار ومصيره الذى انتهى إليه «مصير كل شعب ينسى ذاتيته ويفقد أصالته»[٢٤] . وبالمثل يمكن أن نرى فى انسحاب «أهل الكهف» إلى كهفهم ضرباً من الاندياح مع منطق الأشياء ، ونوعاً من العلاقة الحوارية الحميمة بين الإنسان ومناخه البشرى زماناً ومكاناً ، بما يعنى فى النهاية أن انسلاخ الإنسان عن هذا المكان بكل علاقاته البشرية والتاريخية هو ضرب من الانتحار الإرادى . ولهذا التصوّر ــ بدوره ــ قدر من الملامسة مع ظاهرة «التغريب» التى شاعت لدينا فى مطالع القرن وارتبطت بهيمنة الخيار الأوربى ثقافة وعادات وتقاليد ، وكأن العمل المسرحى يدين هذه الظاهرة من بعيد حين يبرز عقم فكرة «الانسلاخ» ولا جدواها وانتهاءها ــ من ثمة ــ بالانسحاب .

● **هل يعنى ذلك صلة ــ أكثر من مطلق التجريد ــ بين «شهرزاد» و «أهل الكهف» ؟** .

لا شك فى وجود هذه الصلة ؛ فبالإضافة إلى تلك الدلالة البعيدة التى تربط بين مسرح الحكيم الرمزى بعامة وحركة الحياة من حوله قبولاً ورفضاً ، إيجاباً وسلباً ، اندماجاً بها أو اعتزالاً لها ، نلحظ بين العملين مستويات للتماثل كما نلحظ بينهما مستويات للمخالفة . وأول ملامح التماثل يكمن فى «إيقاع الفكر» السائد فى كلتا المسرحيتين ؛ ونعنى بإيقاع الفكر أن كلتيهما تحاول أن تكون محكاً أو اختباراً أو برهنة على فكرة ترسبت فى ذهن الكاتب وتسرّبت عبر أعصابه المدركة حتى تشبعَ بها تماماً قبل أن يخط حرفاً واحداً فى عمله . وإذا كنّا قد تابعنا خطوات هذا الإيقاع ودرجاته فى «شهرزاد» فإننا لن نعدم أصداءه فى «أهل الكهف» ، ممثلة فى المفارقة الضخمة بين حقيقتى الزمن والخلود ؛ لأن أولهما يتعلق بالفانى والمتغير ، وثانيهما يتعلق بالثابت الذى لا يفنى ولا يتحول ؛ وهى مفارقة كان إيقاعها الفكرى سابقاً على العمل ذاته ، بدليل شهادة الكاتب نفسه بسبق وقوعه تحت تأثير الكتب المقدسة على اختلافها فيما يخص فكرة الزمن ومتعلقاتها من الموت والبعث والخلود[٢٥] .

وهذا «**الإيقاع الفكرى**» يفضى بنا إلى ملمح آخر من ملامح التماثل ، وهو ملمح لا يؤاخى بين العملين فحسب ، بل يكاد يكون آصرة مشتركة بين كل مفردات النتاج الذهنى عند الحكيم . نعنى بذلك انبثاق هذا الإيقاع من مجال الصراع الداخلى الذى بدأ يفرض نفسه على المبدعين منذ أواخر القرن التاسع عشر ومروراً بالنصف الأول من القرن العشرين ، سواء كان هذا الصراع بين المعرفة والعاطفة ، أو بين الروح والمادة ، أو بين العقل والجسد ، أو بين الإنسان والزمن . وهو صراع مفهوم البواعث ، ساعد على احتدامه الطابع العلمى The Scientific Outlook للحقبة المشار إليها ، وكان لابد من معالجته ، ثم وضعه فى صورة قضية من قبل كل مثقف ، على أساس أنه أصبح يمثل ضرباً من مرض العصر Modern Sickness ثم ما لبث حين هدأ أن انعكس على معظم النتاج الأدبى فى صورة حساسية ذاتية لم تكن لتوجد قبل ظروف القرن العشرين[٢٦] .

ولإيقاع الفكر على هذا النحو علاقة وثيقة بما استهدفه الحكيم منذ البداية «من أن يجعل للحوار قيمة أدبية ليقرأ على أنه أدب وفكر . .»[٢٧] ؛ وهو استهداف مقصود ومتعمد بحكم مخالطته

لعيون المسرح الرمزى فى فرنسا مقروءة وممثلة ، وبغض النظر عمّا فى هذا الاستهداف من مغالطة منشؤها إقامة تناقض حاد بين أمرين لا يتناقضان بطبيعتهما وهما القراءة والتمثيل ، فإن انعكاساته على أعمال الحكيم كانت واضحة منذ البداية : كانت واضحة فى «أهل الكهف» ، ثم كانت أشد وضوحاً فى «شهرزاد» التى قسّمها إلى سبعة مناظر ، بدلاً من أن يوزعها ــ طبقاً لما هو معهود فى القالب المسرحى ــ إلى فصول ومشاهد . ولا ريب أنّ توجّه القصد من البداية إلى تمحيص العمل المسرحى للقراءة يستبعد ما ظنّه محمد مندور حين أرجع هذا الطابع القرائى فى مسرحيات الحكيم الرمزية إلى «عدم استجابة الجمهور العام لهذا النوع الجديد من المسرحيات»(٢٨) ؛ لأن توجهّه هذا سابق على عدم استجابة الجمهور . وصحيح أن الحكيم لم يقصد إلى كتابة مجرد حوار فلسفى يفتقد القيمة الدرامية ، وإنما قصد إلى كتابة نوع خاص من الأعمال المسرحية ، الأمر الذى لا يستبعد ــ بالطبع ــ فكرة تجسيد هذه الأعمال على خشبة المسرح . ولكن المسألة ــ فى النهاية ــ مسألة أولويّات ، ثم هى مسألة مواءمة ، ولا شك أن الأولوية لديه كانت للقراءة ؛ كما أن هذه الأعمال بطبيعتها كانت أشد مواءمة للقراءة ، وللقراءة الصامتة على وجه التحديد ؛ لأنها تستفز الذهن وتفسح أمامه المجال رحباً لاكتشاف كل تعقيدات المسرحية الرمزية . أما أبرز مستويات المخالفة بين البنية الدرامية فى «شهرزاد» ونظيرتها فى «أهل الكهف» فيكمن فى المجال الرمزى لكل منها . وقد كان هذا المجال فى «شهرزاد» ــ كما أوضحنا ــ هو مجال الشخصية ، حيث حملت شخصية شهرزاد عبء الإيحاء رمزيا بالقلب أو المعرفة ، كما حملت شهريار عبء الإيحاء بالروح أو البحث عن الحقيقة ، وأومأت شخصية العبد إلى سلطان الجسد ، إلخ . أما «أهل الكهف» فليس فيها هذا الترادف بين الرمز ــ الشخصية والمرموز ــ المعنى ، والشخصيات فيها لا تنوء تحت كثافة إيحائية باهظة ، وبعضها لا يعنى سوى ذاته ، وبعضها الآخر يمكن تفسيره بتجريده إلى أوضح سماته ؛ كأن نقول إن أبرز قسمات الراعى هى الإيمان ؛ وأبرز قسمات «مشلينيا» هى الحب الراسخ فى غير ما تعقيد ؛ وأبرز قسمات «مرنوش» غرامه ببيته وزوجه وأولاده إلى حد التضحية بالحياة والانسحاب إلى الكهف حين لا يجد أيّا من هؤلاء ؛ وإنما يتمثل المجال الرمزى «لأهل الكهف» فى البناء الدرامى فى مجمله ؛ فمثلما يمكن أن يكون الرمز فى الشخصية أو الحادثة ، يمكن أن يكون كذلك فى طريقة البناء الدرامى ككل **Dramatic manner**(٢٩) . وطريقة البناء الدرامى فى هذه المسرحية ، ونسق الأحداث ، وعلاقات الشخصيات ــ كل ذلك يوحى رمزياً بما يريد العمل أن يقوله من أن الزمن إذا فات فلا يمكن إعادته : «لقد فات زماننا ــ هكذا يهتف مشلينيا ــ ونحن الآن ملك التاريخ . ولقد أردنا العودة إلى الزمن ، ولكن التاريخ ينتقم»(٣٠) . وكيف يمكن إعادة الزمن وما هو إلا وشائج العلاقة بين الانسان وذويه ، وبين الإنسان ومحيطه ، وجميعها مما لا يرجع ، وليس من شأنه أن يرجع إذا مضى :

«إن مجرد الحياة لا قيمة لها ــ كما يقول مرنوش . إن الحياة المطلقة المجردة عن كل ماض وعن كل صلة وعن كل سبب لهى أقل من العدم ، بل ليس هناك قطّ عدم ؛ ما العدم إلا حياة مطلقة»(٣١) . إن هذا على وجه التحديد هو ما عنيناه حين قلنا إن مجال الرمز فى هذه المسرحية هو البناء الدرامى فى مجمله ؛ أما الشخصيات ــ كلّ على حدة ــ فلا تقتحم صراعاً مع الآخرين كذلك الصراع الذى تقتحمه الشخصيات فى شهرزاد . وربما كان مردّ ذلك إلى أن فيلق الشخصيات فى «أهل الكهف» يخوض بجملته صراعه الفذّ ؛ صراعه الأكبر ؛ ضد خصم واحد كذلك ، هو الزمن ، مُلقياً فى النهاية بسلاحه فيما يشبه الاستسلام : «لا فائدة من نزال الزمن . .»(٣٢) ؛ فالبأس ــ اذن ــ ليس بين هذه الشخصيات بعضها البعض ، وإنما البأس ــ كل البأس ــ بينها وبين ذلك الخصم المشترك الذى أرادت مصر محاربته بالشباب ، فلم يكن فيها تمثال واحد يصّور الهرم أو الشيخوخة ، «ولكن الزمن قتل مصر وهى شابة وما تزال ولن تزال . . . ولن يزال الزمن ينزل بها الموت كلما شاء ، وكلما كتب عليها أن تموت . .»(٣٣) .

بقيى أن من يقرأ هذه الجذاذة الأخيرة سوف يتلقف الرسالة التى أودعها الكاتب خلالها ، والتى قد تدعونا إلى مراجعة ما يرمى به الحكيم عادة ــ وبخاصة فى أهل الكهف ــ من سلبية إزاء الزمن ، وعجز عن تجديد العلاقة الاجتماعية بما يتلاءم ومقتضيات التغير . وقد تصاعدت نبرة هذه الإدانة بالسلبية حتى أضحت لدى صاحبى «فى الثقافة المصرية» اتهاماً صريحاً «بالانهزامية» ، كما غدت لدى صاحب «دراسات نقدية فى ضوء المنهج الواقعى «وضْعاً بالذهنية التجريدية المنفصلة عن الزمان والعصر»(٣٤) .

واقع معطيات النص المشار إليه يوحى بخلاف ذلك ؛ لأنه يذكر أن «الزمن قتل مصر وهى شابة» ، ولن يكون القتل فى هذه الحالة سوى «قتل معنوى» ؛ لأن جميع الآثار والتماثيل التى تركها المصريون القدماء ماتزال فتيّة باقية . ثم إنه يردف ذلك بأن الزمن «ولن يزال ينزل بها الموت كلما شاء . . .» ؛ ويعنى ذلك صراحة تعدّد مرّات الموت بتعدد بواعثه . . فهل يحتاج الأمر إلى مزيد من الإيضاح لكى نربط بين هذا الموت المعنوى المتعدد المتجدد وما كان يحيق بالوطن آنذاك من ويلات وكوارث تعددت أسبابها واتفقت نتائجها ؟ !!

ــ ٤ ــ

عبرّت «أهل الكهف» عن جدليّة العلاقة بين الإنسان والزمن فى إطار تراثى ، ولكنها لم تستنفد كل اكتراث الحكيم بهذه العلاقة وخطورتها ؛ ومن ثم نراه يعود إليها ثانية فى مسرحيته «لو عرف الشباب» ، حيث تبدو المفارقة جليّة بين فتّوة الجسم بعد رجوع الشباب إليه ، وشيخوخة الروح وبرودة العقل وشحوب العواطف على الرغم من ذلك الشباب الظاهرى ، على نحو يوحى بأنه لا جدوى من تحدّى الزمن ومغالبة الأيام ، بل الجدوى ــ كل الجدوى ــ فى الخضوع لمنطقها والنزول على حكمها ، كما يعود إلى الفكرة نفسها مرة ثالثة فى «رحلة إلى الغد» ، حيث يحاول أن يرسم صورة لهذا الغد بعد ثلاثة قرون ، من خلال تعقبه لشخصيتى مهندس وطبيب يحكم عليهما بالإعدام فيؤثران عليه السفر فى صاروخ إلى أحد الكواكب المجهولة ، وحين يعودان إلى الأرض من رحلتهما يكتشفان أن غيابهما ذلك الذى بدا وكأنه استمر أياماً محدودة ، قد استغرق قروناً ثلاثة ، بكل ما أفرزته تلك الحقبة الزمنية الطويلة من آيات التقدم ومعجزات التطوّر العلمى . ولأن شخصية الطبيب ــ على الأقل فى المسرحية ــ شخصية عاطفية ، ولأن مثل هذه الشخصية لابّد أن تتناقض بل تصطدم بآليّة الحياة وجفافها ، فإنها لا تلبث أن تنهار تحت وطأة هذا التناقض ،

فيزجّ بالطبيب فى السجن مرة أخرى ، إيذاناً بفصام لا ينتهى بين الإنسان والتطور ، وبين العاطفة والعلم ، وبين الحاضر والمستقبل ، وإيحاءً ــ فى الوقت ذاته ــ برؤية مثالية تحاذر فى الإيمان بالتغيير بدعوى أنه يطغى على الأصالة ، وتتلجلج فى استشراف المستقبل تحت وهم أنه يقتل الماضى ، ولا تبصر فى ثلاثية الزمن ــ غابراً وحاضراً وآتياً ــ حوار الأبدّية الذى لا ينقطع ولا يتبدّل .

بيْد أنه إذا كانت « أهل الكهف » قد عالجت قضية الإنسان والزمن فى قالب تراثى رمزى فإن العملين الآخرين قد عالجاها فى صيغة الاحتمالات الذهنية المباشرة ، والاحتمالات الذهنية أشبه بالأقيسة المنطقية ، قد تؤدى إلى نتائج ، ولكنها لا تستفزّ إدراك القارىء بجماليات البناء الفنى ، فى « لو عرف الشباب » يكون القياس مشروطا بعودة الشباب إلى شيخ هرم نتيجة حلم يحلمه ؛ وفى « رحلة إلى الغد » تكون السمة الشرطية منصرفة إلى رحلة صاروخ يدور عبر الفضاء ثم يرجع مرة أخرى إلى الأرض ، وفى كل الأحوال ــ حتى فى أهل الكهف ــ نرى الحدث يدور فيهما يشبه الحلم Le réve ، وللحلم أهمية كبرى فى فلسفة الرمزيين ، وقد طوروره بحيث لم يعد ظاهرة طبيعية موقوتة ، بل أصبح تعطيلا إراديا ومستمرا للقوى الواعية ، بغية اقتناص الحقيقة الكبرى التى تنقدح فى أعماقنا ، والتى لا يشكل عالم الكثرة سوى ظل شاحب لها . وليس معنى الحلم ــ فيما يرى الرائد الرمزى شارل بودلير ــ أن نتهيأ وننتظر ما تجود به الرؤى ، بل هو ــ على النقيض ــ أن نظل فى حالة يقظة فنية ، وأن نعانى فى إبداعنا الأدبى بهدف اقتناص ما يدعى بالمجاز الصورىّ المعقد [٣٥] وفى مثل هذه الحالة التى نحن بصددها ــ حالة الحكيم ــ فإن القالب التراثى من ناحية ، والأقيسة الشرطية الذهنية من ناحية ، كانت جميعا بمثابة حلم ، أو لنقل بمثابة علم ، علم من نوع جديد ، علم مضاد للعلم ، علم محكه ــ كما كان يعتقد وليم بتلر ييتس W. B. Yeats ــ « حقائق الأسطورة وحقائق الفن [٣٦] » على حد السواء .

ومن اللافت للنظر أن نرى الحلم نفسه يتخلّق مرة أخرى على قلم الحكيم وبعد سنوات طوال ، ولكنه يتخلق هذه المرة فى شكل جديد ، وينتهى إلى نتائج مخالفة لنتائج الأقيسة الشرطية المشار إليها .

ففى مسرحية « الطعام لكل فم » نرى الحلم يمرّ رمزيا عبر مستويين ، مستوى الشكل الدرامى ومستوى المغزى الجمالى أو الفلسفى للحلم بوصفه « حالة » فوق الواقع ، وإن كانت مكملة له ؛ لأن الحلم بالشىء هو ــ على نحو ما ــ خطوة أولية لتحقيقه ، فمن حيث الحلم على مستوى الشكل الدرامى نبصر أسرة صغيرة مكونة من موظف ــ وزوج ، وزوجة ــ ربة بيت ، تستغرقهما أعباء الحياة الصغيرة ، ومن خلال « نشع » على جدار فى شقتهما الضيقة لا يلبثان أن يريا ظلالا وأشباحا ــ كأنما هى من دم ولحم ــ تتحرك على صفحة الجدار لتكون حدثا مسرحيا آخر داخل الحدث الأصلى ، ومن هذا الحدث الداخلى نفهم أن العالم الشاب « طارق » بصدد إعداد مشروع لتسخير الذرّة فى إلغاء الجوع وإشباع البشرية ، كما نفهم أن « نادية » ــ أخته ــ تشك فى أن أمهما قتلت والدهما ثم تزوجت من بعده بابن عمها « ممدوح » ، و« نادية » تحاول إقناع أخيها العائد من بعثته العلمية الطويلة بوجهة نظرها ، ولكن أخاها كذلك يرى مسألة العدالة مسألة نسبية ، ويرى التوقف عند مجرد الشكوك تعويقا له عن المضى فى مشروعه الإنسانى الكبير . وحين يتم جفاف الجدار وسقوط قشرة الطلاء يكون الحلم ــ أو الحدث الداخلى ــ قد انتهى ليبدأ « حمدى » بطل الحدث الأصلى ، يحلم بدوره أن يواصل خطوات المشروع الذى بدأه « طارق » ؛ فهو حلم يواصل حلما ، ولكنه « الحلم الذى يسبق العلم : . . . . . أنا لست بعالم ــ هكذا يناجى حمدى نفسه ــ طارق هو العالم ؛ كان عالما حقيقيا ، وكان مشروعه قائما على أسس علمية : الطاقة واستنباطاتها وتطبيقاتها على أوسع نطاق ، لكنى أنا هنا أمهد لطارق ، لأن طارق سوف يعود ، . . . ليس طارق بالذات ، ولكن علماء من أمثاله ؛ وعندما يعود يجب أن يجد الدنيا كلها قد التهب خيالها التهابا ، وعاشت فى هذا الحلم بكل جوارحها . . . فقصص « ويلز » و« جول فيرن » وغيرهما عن الرحلة إلى الكواكب والصواريخ وسفن الفضاء غمرت الدنيا فى الخيال والحلم ، فكان من السهل بعد ذلك الانتقال إلى العلم ؛ إلى الواقع »[٣٧] .

وهذا نفسه ما عنيناه حين أشرنا إلى الحلم على مستوى المغزى الجمالى ؛ لأن الحلم بتسخير العلم من أجل الإنسان ليس وهما مضاداً للواقع ، بل رؤيا سابقة عليه وممهدة له ، وهو تصميم ينهض التطور بإنجاز بنائه ، أو مشروع لا يعدو الواقع أن يكون تنفيذا له .

ولعل مما لا يحتاج إلى دليل أو بيان ، أن الحكيم فى توليد المسرحية الداخلية من المسرحية الكبرى كان يضع عينه على التقنيات الحديثة فى المسرح الملحمى كما عرفه « برتولت بريخت » بخاصة ؛ فنحن بإزاء حدث داخل يساق برهانا فنيا أو مهادا دراميا للحدث الأصلى ، تماما كما سيقت الأسطورة الصينية عن الأم وابنها فى « دائرة الطباشير القوقازية » لتكون شبه برهان فنى يساعد على الفصل فى القضية الكبرى أو الحدث الأصلى الذى يطرح هذا التساؤل : من أحق بالوادى ، أهله بالقانون ، أم أهله بالذود عنه والانتماء إليه ؟ ويمكن من قبيل الإيضاح أن نضع ملامح العلاقة بين الحدثين الخارجى والداخل فى كلا العملين على الصورة الآتية :



غير أنه إذا كانت فكرة توليد الإطار المسرحى الداخلى من إطار مسرحى آخر فكرة تدين بوجودها لأصوليات المسرح الملحمى ، فإن الحدث الذى احتواه هذا الإطار الداخلى لا يخلو من إيماءات رمزية تصله بمنابع إغريقية قديمة ، كما تصله بمصادر شكسبيرية واضحة ؛ فعلاقة الأخوة بين نادية وطارق ، ومحاولة الأولى دفع الثانى دفعا للأخذ بثأر والدهما من أمهما وزوجها الذى ارتبطت به بعد أبيهما الراحل ــ كل ذلك بعد طرحا عصريا لمأساة « إليكترا وأورست » فى التراث

الإغريقى ، وسعيها للثأر من الأم الخائنة وزوج الأم القاتل ، كما أن علاقة الابن العالم بأمه وتردده بين رعاية واجب الأمومة ورعاية ذكرى الأب تذكرنا بالصراع الذى دار قديما . فى نفس « هاملت » إزاء أمه وعمه ، بين الإحجام والإقدام ، بين الإبقاء على صلة الرحم وتحقيق مبدأ العدالة الذى يقضى بالقصاص من الجانى ، وإن تكن العدالة هنا ــ ومن منظور الحكيم ــ عدالة نسبية ؛ عدالة محكومة بمنطق العصر ، حيث لاقصاص إلا بالدليل الدامغ ، وحيث لا عقوبة إلا على يد من خوّله المجتمع حق التحقيق فى الجرم وإنزال العقوبة بجارمه . يقول طارق (أو هاملت الجديد) مخاطباً أخته :

«لماذا أعالج الأمر بهذا الجمود والبرود ؟ ستقولين إن أنتمى إلى عصر يعطى كل القيمة لكل ما هو منتج ؛ عصر تتحلل فيه كثير من الآراء والقيم ، وتخرج من ماسورة العادم فى أثناء حركته العنيفة واندفاعه السريع ، ربما كان هذا صحيحاً ، لذلك لا أظن هناك أملاً فى أن تغيرى نظرتى ، إلا إذا كان التغير إلى الأمام ، أما أن تلوى رقبتى إلى الوراء فمستحيل ، إن هاملت حتى ولو لم يشغل نفسه بذلك التحقيق ماذا كان سيصنع ؟ إن عصره الثابت ما كان يطالبه بما يطالبنا به عصرنا المتحرك من تجديدات مستمرة ، وابتكارات لا تنتهى . نحن مرضى بالحركة ، وفى علاجنا من هذا المرض موتنا . .»[٣٨] .

أرأيتَ إلى تلك المسافة الشاسعة التى قطعها تطّور الكاتب منذ أعماله الأولى فى الاتجاه الرمزى ، وحتى أصبح يلتمس «الطعام لكل فم» ؟ إنها مسافة بعيدة بعد ما بين الرجعة إلى الماضى التى حمل لواءها أهل الرقيم حين رفعوا شعار : «لا أمل لنا فى الحياة إلا فى الكهف . . . الكهف هو الحلقة التى تصلنا بعالمنا المفقود»[٣٩] ، وحركة التغير إلى الأمام ، التى يهتف بها «طارق» . ولا شك أن هذا التغير هو ــ فى التحليل الأخير ــ لصالح الإيمان بالحقيقة العلمية ، وبإمكانية التطورّ ، وبتسخير هذا وذاك فى نهاية الأمر لإنسانية الإنسان ؛ فالعلم فى تقدمه «قد فعل المعجزات» ، «وهو لو استطاع باكتشافاته العجيبة القضاء على الجوع فإن المشكلة الكبرى التى ستواجهنا هى التوزيع . . كيف يتم توزيع هذا الإنتاج الهائل الزهيد القيمة ، دون الارتطام بحواجز النظم الاقتصادية والسياسية والاجتماعية»[٤٠] . ومعنى ذلك أن الكاتب قد انتقل من مسلّمة الإيمان بالتقدم العلمى والمستقبل الإنسانى إلى ما عسى أن يترتب عليها من منجزات قيمّية تتعلق بتحقيق أنبل ما يسعى إليه الإنسان : الحرية والسلام ، إذْ إن موقعهما من ضرورة الطعام للإنسان كموقع النتيجة من السبب ؛ «فإذا رأيت الوحوش فى الغاب تنطلق حرة هادئة يرفرف عليها السلام ، فاعلم أن بطونها قد امتلأت بالطعام . لهذا كان الطعام مرتبطاً بالحرية والسلام . .»[٤١] . هل قدّرت حجم التطور الذى أدرك نظرة الكاتب إلى أبلغ المعانى مساساً بكينونة الإنسان : العلم والمستقبل ؟!

- ٥ -

يتصدّى «الملك أوديب»[٤٢] لحميّا النزعة التى كانت سائدة فى الفكر العالمى بعامة ، والفكر الأوربى بخاصة ، إبان العشرينيات والثلاثينيات ، والتى كانت تعتبر «بدعة العصر» آنذاك ؛ نعنى بذلك تمجيد الفردية وفلسفة القوة ، ممثلة فى عبادة الإنسان الأعلى أو «السوبرمان» ؛ وهى الفلسفة التى كان كاهنها الأكبر «نيتشه» ؛ فالانسان ــ أو أوديب بالنسبة إلى الحكيم ــ قوىّ حقاً ، وعظيم حقاً ، ولكن عظمته لا تنبع من احتقاره لكل ما سواه ومن سواه من الموجودات ، ولكنها تنبع ــ كما يقول ألكسندر بابا دوبولو ــ «من حواره البطولى مع قدره غير المنظور»[٤٣] .

ولكن الإيمان بقيمة الإنسان لا يعنى بالضرورة أنه خير محض ، بل على العكس من ذلك ؛ لأن نسبة الشرّ فيه هى جزء من هذه القيمة ، بل ربما لا يكون إنساناً منذ البدء إلا لاحتوائه على هذه النسبة ؛ «فأنا ــ يقول الحكيم ــ المحرك دائماً فى عالمين ، وأقيم تفكيرى على عمودين ، ولا أرى الإنسان وحده فى هذا الكون ، إنّى أومن ببشرية الإنسان ، وأرى عظمته فى أنه بشر ؛ بشر له ضعفه ونقصه وعجزه وأخطاؤه ، ولكنه بشر»[٤٤] .

هكذا تنتقل المعادلة التى أقامها الفكر اليونانى القديم بين أقنومى «الشر والخير ، أو بين الآلهة والإنسان ، إلى ما يقرب من المعادلة نفسها ، ولكن فى إطار جديد ؛ إطار النفس الإنسانية ذاتها ؛ فالشر إنسانى كما أن الخير إنسانى ، والإنسان الذى يأتى بالحسنة هو نفسه الذى يجترم السيئة ، وعليه فى الحالتين أن يتحمل مسئولية فعله . ولا ريب أن هذا التصور الذى عامل به الحكيم رموز هذه المعادلة هو تصور إسلامى محض ؛ وذلك هو الجديد الذى أضفاه الكاتب على صورة أوديب «العصرية» ؛ فهو «أوديب» وقد تمثله عدسة الفنان داخل هالة من تقاليد تراثه ، وفيض من معطيات ثقافته .

إن الشر فى الأسطورة اليونانية يتنزل على «أوديب» من أعلى ، ويفرض عليه من قِبل آلهته فرضاً ، حتى ليتحول صراعه مع هذا الشر إلى صراع مع الآلهة فى نهاية الأمر . ولكن الشر ــ طبقاً لمنظور الحكيم ــ كامن فى نفوس البشر ، فى الذات الآدمية من الداخل ، وفى صدور أعداء هذه الذات من الخارج ؛ «فالصوت الذى أوحى إلى «لايوس» قديماً قتل ابنه فى المهد ليس من وحى السماء ، وإنما هو فى الحقيقة من تزوير «ترسياس» ؛ وهذا الأعمى الخطر الذى صمم بإرادة من حديد أن يقصى عن عرش طيبة وريثها الشرعى»[٤٥] .

ومعنى ذلك أن الشر ليس فى السماء ، بل هو رابض على الأرض ، يتحين الفرصة للانقضاض على الإنسان ، بل لعله أن يكون أقرب إلى الإنسان من ذلك ، لعله داخل نفسه يمتد ويطغى ويستشرى حتى يفسد عليه كل متع الحياة ، وهو ما أعلنته «جوكاستا» صراحة لأوديب حين قالت له : «أعداؤنا الآن ليسوا فى السماء ، ولا فى الأرض ؛ أعداؤنا داخل أنفسنا . .»[٤٦] .

● **أترى هذا العدو الداخلي هو الحقيقة الدفينة التي كان «أوديب» يتشبث بالوصول إليها ؟**

أترانا حين نسعى لإدراك حقائقنا ، ونحفر عنها بأيدينا ، نكون كمن يسعى إلى حتفه بظلفه ، حيث لا سبيل إلى مواجهة تلك الحقيقة ، «أو الخلاص منها إلا بالقضاء على أنفسنا ؟ إن ذلك يرتدّ بنا مرّة أخرى إلى فكرة ذلك المزج العجيب الذى قام به الرمزيون بين الخطأ والمعرفة ، ولنقل هنا بين الشّر والحقيقة ؛ ففي الحقيقة مرارة ، لأنها تكشف ، وفي الكشف افتضاح ، ثم لأنها تجلو ضعف الإنسان ، وفي الضعف تخاذل ، وتغريه بالتمرد ، والتمرد بداية السقوط . ولأمرٍ ما تمثلت روح الشّر في « مفستوفيليس Mephistopheles» «جوته» مع مهارته ونشاطه وذكائه ، ولكنه متمرد . . روح متمردة على الدوام ، هكذا أيضاً كان الشيطان «بودلير» ؛ فبيديه ــ فيما يزعم بودلير ــ دواء آلام الإنسانية ، برغم أنه حامى حمى السكارى والخطاة ، والقيّم على أسرار مملكة الظلام . وما لنا نذهب بعيداً عمّا ألمحنا إليه من قبل ؟ ألم تكن الأفعى ــ رمز المتعة التي تقطر في أذن «إيفا» بذلك الهمس الذى يشبه الفحيح : «كم هي جميلة شجرة المعرفة !!» ــ ألم تكن تريد ، طبقاً «لبول فاليرى» ، أن تسلب إيفا براءتها وطهارتها ونقاءها ، لتنشر بدلاً من ذلك كله أجنحة البأس والدمار ؟(٤٧) .

وليس هذا فقط هو ما يربط بين فلسفة الحكيم وفلسفة الرمزيين في طبيعة الحقيقة ومدى اقتضائها للألم : «ما أشدّ خوفي ــ يقول ترسياس لأوديب ــ أن تعبث أصابعك الطائشة بقناع الحقيقة ، وأن تدنو أناملك المرتجفة من وجهها وعينيها»(٤٨) ، بل ينضمّ إلى ذلك ملمح آخر لا يقل عما سبق تحدداً ووضوحاً ، وهو أن تلك الحقيقة التي نسعى إليها ، وننفق الوقت والجهد في طلبها ، ربما كانت بالقرب منّا منذ البداية دون أن ندرى ، بل ربما كانت أقرب كثيراً مما نظن ؛ فها هو ذا «أوديب» يهيم على وجهه من «كورنث» إلى أسوار «طيبة» بحثاً عن حقيقته . وترجمةً لرغبة «أقوى منه» ، ولا أحد يستطيع أن «يحول بينه وبين رغبته أن يعرف من يكون» . وهو «لا يريد أن يعيش في ضباب ، حتى ولو كان له الملك ثمناً . .»(٤٩) ومهما كانت جهامة الحقيقة «فهو ما خاف يوماً من وجهها ، ولا ارتاع من صوتها» ، ومع كل هذا الضّنى ، وبعد كل ذلك التطواف ، يكتشف الحقيقة غير بعيدة عنه ، يفاجئها داخل تلافيف ذهنه المكدود وخياله المصدوم : «الحقيقة . . ما هي قوة الحقيقة ؟ لو أنها كانت أسداً ضارياً حاد المخالب والناب لقتلته وألقيت به بعيداً عن طريقنا ، ولكنها شيء لا يوجد إلاّ في أذهاننا . . إنها وهم . . إنها شبح . . إن ضربتي لا تنفذ في أحشائها ، ويدى لا تنال كيانها . . إنها وحش مخيف حقاً ، رابض في الهواء ، لا نصل إليه بسلاحنا . . .»(٥٠) .

ذلك ــ إذن ــ هو ما يتمخض عنه مناخ الانتظار والترقب الذى نستشعره منذ المنظر الأول في «الملك أوديب» . . . انتظار مقبض جهم لأمر سيعصف بكل شيء عصفاً ، وسيطيح بكل الثوابت فلا يُبقى ولا يذر ؛ « . . . انقباض لا أدرى له علة ــ هكذا يناجى أوديب نفسه ــ وكأن شراً مستطيراً يتربص بي» !! ويخيّل إلينا أننا من هذا المناخ ومن تلك الجهامة بإزاء ما يناظرهما تماماً في مسرحية «العميان» «لموريس ميترلنك» من جهامة وانقباض . إن العميان ينتظرون في جزع وترقب وصول مرشدهم خلال أشجار الغابة الكثيفة . ومرشدهم قسّيس عجوز قادهم من بيت العجزة ثم اختفى فجأة ودون إنذار . وقد تأخر الوقت ، ولكنهم مازالوا يرتقبون عودته . تدق الساعة الثانية عشرة ، وهم لا يعرفون على وجه القطع ما إذا كانت الثانية عشرة ليلاً أو ظهراً . وتترامى إلى أسماعهم ضجة تتمخض عن كلب قادم من بيت العجزة . وما يلبث هذا الكلب أن يجذب أحد العميان إلى جذع شجرة مجاورة . ويتحسس الأعمى موضعه فيقع على جسد القسّ العجوز ميّتاً . لقد كان هناك طيلة الوقت وهم لا يشعرون . كان قريباً منهم ، بل ربما كان بداخلهم ؛ فهو الموت ، موتهم هم ؛ لأن في موت المرشد ــ القسّ العجوز ــ موتاً لهم(٥١) .

وعلى الرغم من أن الحقيقة قد اقتحمت واقع «أوديب» بالطريقة نفسها التي اقتحم بها الموت واقع العميان ، فإنها لا تفضى إلى قهر ذلك الواقع بشكل تلقائى حاسم ، أو لا تفضى إلى ذلك على الأقل في بداية انكشافها . صحيح أن «أوديب» حين ينجلى السر أمام عينيه لا يلبث أن يمشى بألمه حتى ليشرع في سمل حدقتيه بمشابك ثوب «جوكاستا» ، وصحيح أيضاً أن «جوكاستا» نفسها لا تلبث أن تنتحر ، ويودع «أوديب» جثمانها المسجّى هارباً إلى شعاب الصحراء ، ومع ذلك فإن هذا جميعه لم يكن ليتم في سهولة ، بل تخلّله صراع عنيف مع الواقع ، وكاد هذا الواقع أن ينتصر برحيل الأسرة عن «طيبة» قانعة «بالستر» ، أو «الفرار» مع الإبقاء على ما كان ، لولا أن «جوكاستا» نفسها تعجّل بإنهاء الصراع لصالح الحقيقة حين تنتحر . وقد كانت مذ علمت بهذه الحقيقة تقف على حافة تردد صعب ، على الرغم من لهجة زوجها الواثقة : «في وسعنا ــ يحاول أوديب إقناعها ــ أن نقوم . انهضى معى ، ولنضع أصابعنا في آذاننا ، ونعش في الواقع ؛ في الحياة التي تنبض بها قلوبنا الفياضة بالمحبة والرحمة ! إن الواقع الذى نعيش فيه يجب أن يبقى ، ويجب ألا نسمح لشيء لا نراه أن يهدمه . دعك من حقيقة ما سمعناه أيتها العزيزة!» ، فتجيب جوكاستا بما يؤكد أنه لا يستطيع الإبصار حتى ما قبل أن يفقد بصره ؛ لأن من يعمى عن الحقيقة هو والأعمى سواء : «حبكَ لأسرتك قد أعماك . . إنك لا ترى . . .»(٥٢) .

تسليم لا يقل في مداه وعمقه عن تسليم «عميان» ميترلنك . وحتى حين تلقى الحقيقة بظلالها القاتمة على الموقف كله ، وتقلب الواقع رأساً على عقب ، لا نرى مردود ذلك ممزوجاً بالتمرد أو الثورة أو حتى تعليق المسئولية على القدر أو الآلهة كما هو المعهود في التراث الإغريقى القديم ، بل نرى تأويل ما حدث في محاولة الإنسان أن يبصر أبعد مما يرى ، أو أن يمد يمينه فوق ما يستطيع . فهو حين يطاول السماء بقامته الإنسانية المحدودة تكون النتيجة دماراً له وللجميع : «لقد أرادت السماء أن تجعل منك أضحوكة ــ والخطاب موجه لترسياس ــ أنت يا من ظننت أنك تناصبها حرباً ، وقمت تشرع من إرادتك سيفاً ، وضربت ضربتك ، ولكن الإله اكتفى بأن هزيء بك ولطمك على عينك العمياء لتبصر حمقك وغرورك»(٥٣) . تلك صبغة إسلامية واضحة في تكييف أصول العلاقة بين الأرض والسماء . وهذا ما يؤكد مقولتنا السابقة بالتصور الإسلامى الذى توسل به الحكيم إلى طرح الرموز الأوديبية على وجه العموم ، إلى حد أن «القدر» الذى بدا في الصيغة الإغريقية «متهماً» ، يتزحزح عند الحكيم ليحلّ محلّه الإنسان نفسه ؛ فهو المخطيء البريء ، وهو الجانى والمجنى عليه معاً ؛ لأنه لم

«يستطيع أن يصهر يد الآله فى هذا الكون ، هذا النظام المقرر للأشياء ، كل من خرج عليه وجد حُفَراً يقع فيها» ، بل إن مجرد تفكير الإنسان فى مناقشة هذا النظام يعد خطأ لا يغتفر ، ومن الخطل أن نناقش فيا ألقى على كواهلنا من أقدار . وكيف لنا بذلك وبعض هذه الأقدار هو فى حقيقة الأمر «من صنع أيدينا . . » ؟!(٥٤) .

هكذا يبدأ الحكيم فلسفته فى الجبر والاختيار إغريقياً لينتهى إسلامياً ، أو قل هكذا يبنى هيكل عمله من مادة يونانية ، ولكن بمعمار إسلامى خالص .

- ٦ -

منذ نحو من نصف قرن كتب المسرحى الراحل «زكى طليمات» تعليقاً على المنحى الرمزى فى مسرحيات كل من بشر فارس وتوفيق الحكيم ، وكان مما التقطه بحس نقدى نافذ ، وإن لم يخل من عموم ، قوله : «إن منحى بشر فارس فى الرمزية منحى يقوم على التأثر الدفين بمازجه الوجدانيات والفلسفة ، فى حين أن منحى توفيق الحكيم يأخذ سمت السخرية بالعواطف ليدلل على إفلاسها ، أو ليناقش عابثاً هازئاً بمدركات مجردة» . والحق أن رمزية بشر فارس فى مسرحيتيه الشهيرتين : «مفرق الطرق» و «وجبهة الغيب» ليست إلا تجلياً فنياً لضرب من الإشراق الصوفى أو الحدس الباطنى الشبيه بذلك الحدس الفلسفى intuition الذى اتخذ منه هنرى برجسون طريقاً إلى الإدراك المباشر لحياتنا الباطنية ولمجرى شعورنا الداخلى ، والذى يستطيع وحده أن يتغلغل إلى أسرار الوجود ، وأن ينفذ إلى تياره المتدفق . وهى غاية قد لا يستطيع العقل أن يبلغها ، لأن العقل يعتمد على مبدأ التحليل ، على حين أن الوجود بمعناه الحق لا يُدرك إلاّ جملة ، ومركباً ، وبطريقة كلية(٥٥) . وقد ألمح بشر فارس نفسه إلى ما يؤكد هذا المفهوم الإشراقى للرمزية حين كتب فى مقدمة مسرحيته «مفرق الطريق» (سنة ١٩٣٨ م) :

«ليست الرمزية هنا بموقوفة على الرمز بشىء إلى شىء آخر ، ولكنها ــ فوق هذا ــ استنباط ما وراء الحس من المحسوس ، وإبراز المضمر ، وتدوين اللوامع والبواده ، بإهمال العالم المتناسق المتواضع عليه ، المختلق اختلاقاً بكدّ أذهاننا ، طلباً للعالم الحقيقى الذى نضطرب فيه رضينا أو لم نرض ، تدهشنا ظواهره ، وتروعنا بواطنه ، وتعجزنا مبادئه ، عالم الوجدان المشرق ، والنشاط الكامن ، والجماد المتأهب للتحرك ، إلى ما يجرى بينها من العلاقات الغريبة والإضافات التائهة فى منعطفات الروح ومثاني المادى ، يشترك فى كشفها الإحساس الدفين ، والإدراك الصّرف ، والتخيّل المتسرح»(٥٦) .

أما السخرية بالعواطف أو «الهزؤ بالمجردات» فهما ــ فيما يرى زكى طليمات ــ من خصائص رمزية الحكيم ؛ فهى رمزية تعتمد ــ فيا يحسب ــ على محاور التدليل والحجاج والمناقشة ، ومن ثم فهى رمزية عقلية واعية أكثر منها رمزية إشراقية باطنية . ولا اعتراض من جانبنا على هذا التصنيف ، شريطة ألاّ نحصر العمق الرمزى لمسرح الحكيم فى إطار «الهزؤ والسخرية» ، ومع الاحتراس بأن هذه السخرية إن كانت موجهة ضد «المجردات» فإنها تتّم ـ أيضاً ــ لصالح المجردات ، أى أنها «تهجو» بعض «المجردات» باسم بعض آخر ؛ الجسد باسم الروح ، أو الإنسان باسم الزمن ، أو الواقع باسم الحقيقة ، إلخ . . وهكذا يئول الصراع المسرحى فى النهاية إلى ما أطلق عليه الحكيم نفسه «مجرد أفكار تتحرك فى المطلق من المعانى ، مرتدية أثواب الرموز . . . »(٥٧) .

وليس مجرد مصادفة أن تتصدّر هذه الكلمات على وجه الخصوص مسرحية «بيجماليون» ؛ لأن هذه المسرحية تكاد تكون نموذجاً حياً لصراع المعانى «المرتدية» «أثواب الرموز» ، على الرغم من أن جوهر هذا الصراع ــ ونصادر فنحدد صراع الفن والحياة ــ ليس جديداً على المعالجة المسرحية ؛ فمن قبل كان هذا الجوهر موضوعاً للأسطورة الإغريقية الشهيرة ، ومن بعدُ تناوله برنارد شو ، وحديثاً أشارت بعض الدراسات إلى تأثيرات إيطالية وأسبانية محتملة(٥٨) . وفضلاً عن هذا وذاك ، كانت بعض عناصر هذه الأسطورة مجالاً لتجليات رمزية فى عدد من الأعمال الأدبية الشهيرة ، يأتى فى الصدارة منها العمل الشعرى المطوّل لبول ڤاليرى بعنوان : «حطام نرسيس Fragments du Narcisse» ، وفيه يتحول من ملامحه المصبوبة فى صورة شاب إغريقى جميل إلى حيث يصبح رمزاً للأنانية البشرية وعبادة الذات فى أجلى صورها . وبما أن هذه الأنانية من شأنها أن تحول بين الذات وبلوغ ما تصبو إليه من كفاية وإشباع فإنه سرعان ما يترتب على هذا المحتوى الرمزى مجموعة من التداعيات ، أبرزها معانى الإحباط واليأس وسيطرة الرغبات المخفقة(٥٩) ؛ وهى معان قريبة إلى حدّ كبير من تلك التى تستدعيها صورة «نرسيس» فى «بيجماليون» ــ وهو الحكيم نفسه متخفياً فى زىّ بيجماليون ــ حين يخاطب ثانيهما أوّلهما قائلاً : «إنّى إذ أنحنى على الغدير الراكد فى أغوار نفسى لأرى صورتى ، إنما أبصر صورتك أنت ، نعم . . . أنت بزهوك الأجوف وكبريائك وحمقك وعماك . أنت الشّطر الجميل العقيم من نفسى . أنت الخطيئة التى كُتب على كل فنّان أن يحمل وزرها . . الافتتان بالنفس ؛ الافتتان بالذات . . . »(٦٠) .

ومعنى ذلك أنه إذا كان لنرسيس عند ڤاليرى تداعياته فإن لنرسيس عند الحكيم تداعياته كذلك ، ممثلة فى «الطيش» و «الحمق» و «العقم» و «الافتتان» بالنفس ؛ وهى بذور السلب التى يحملها بيجماليون ، أو قل يحملها كل مبدع فى قرارة ذاته .

إن الحكيم نفسه قد سبق إلى طرح جوهر الصراع ذاته (الفن والحياة) داخل إطار حوارى شبه درامى فى كتاب له صدر سنة ١٩٣٨ م بعنوان «عهد الشيطان» ، على نحو يدلّ على جدّية إحساسه بهذا الصراع واستمراره . وصحيح أن هذا النصّ الحوارى لم يتوافر له من وسائل التعقيد الفنى والتجسيد المسرحى ما توافر لبيجماليون فيما بعد ، ومع ذلك نراه يعكس حجم القضية فى وجدان المبدع بطريقة أكثر صراحة ومباشرة .

إنّ المثّال فى هذه الحوارية يرى عينى تمثاله «نفريت» «تابوتين لاممين» مفعمين بالحب ، بل إنه ليتخيّل له «حرارة وأنفاساً ، **وصوتاً رقيقاً كفراش جميل الألوان يطير فى لطف ورقة من جوف زنبقة حمراء**»[61] . وحين تغار زوجة «المثّال» من ذلك الحوار الدافىء بين المبدع وخلقه تلجأ إلى مطرقة تحطم بها رأس التمثال الذى أغرم به زوجها ، أى أنها تصنع نفس ما صنعه «بيجماليون» فى نهاية المسرحية حين وجد تمثال «جالاتيا» قد بدأ يقيّد حركته بوصفه مبدعاً ، ويحول بينه وبين أن يتجاوز نفسه ، مصوّراً الأكمل والأجمل والأحدث ، فينهال على ذلك التمثال بالمكنسة محطّماً مدمّراً ، ومعّبراً — فى الوقت ذاته — عن إيمانه بالفن بما هو اختيار ، ثم عن رغبته الأكيدة فى تخطّى «ما تم» و «استقّر» و «تكوّن» ، إلى ما لم يستقر ولم يتكوّن بعد : «**سوف أصنع خيراً منه ، فى صدرى أشياء سوف تخرج ؛ أشياء عظيمة فى جوفى يجب أن تخرج . إنى حتى الآن لم أكن قد وضعت يدى على السر ، سر الكمال فى الخلق** . . »[62] .

و «بيجماليون» لا يتحرج من طرح قضيته مباشرة ودون مراوغة ، تاركاً للشخوص والأحداث والجمل الحوارية مهمة تجسيدها رمزيّاً ، وكأنّ كاتبنا — كالعادة — يخشى أن تفلت من بين أصابع المتلقى خيوط القضية التى يطرحها : «أيهّا الأصل وأيهما الصورة ؟ أيهما الأجمل وأيهما الأنبل ؟ الحياة أم الفن . . ؟»[63] .

وإنه لمن المفارق الجديرة بالاعتبار ألاّ تأتى الإجابة عن ذلك التساؤ ل على لسان إحدى الشخصيات الإنسانية فى المسرحية ، بل ترد على لسان «أبولون» «مانح الفن والفكر» ، الذى لا ندرى هل كان «يجيب فينوس» أم يجيب «بيجماليون» حين اختص الكائن الإنسانى وحده بالطاقة الفنية المبدعة : «**إننا معشر الآلهة قد نستطيع الإتيان بكل المعجزات ، إلاّ الفن ؛ تلك معجزة الآدمى العبقرى وحده** . . »[64] . ويعنى ذلك أن القضية تكاد تكون محسومة منذ البداية ، برغم ما يعكسه السؤال السالف من تمزق وانسحاق وحيرة ؛ بل ربما لم يطرح هذا السؤال ابتداء إلاّ لكى تكون الإجابة على النحو الذى وردت به ، ومن ثم لا يكون الصراع فى حقيقته إلا توزيعاً شكلياً للمواقف والأدوار ؛ وإلاّ فكيف تسنّى «لبيجماليون» أن يصور مشكلته بمثل ذلك الأتزان العقلى الواضح ، وبمثل تلك البلاغة الرصينة الباردة : «**شعرت بما يكاد يمزق نفسى قطعتين ، ويشطرها شطرين . نعم أنتما الاثنان (جالاتيا الزوجة وجالاتيا التمثال) تتجاذبان قلبى . أنتما الاثنان تتصارعان ؛ هى بارتفاعها وجمالها الباقى ، وأنت بطيبتك وجمالك الفانى** . . »[65] . وقد افترضنا شكلية الصراع فى هذه الحالة لأنه قد رشحّ لحسم القضية حين خلع على التمثال نعت «الجمال الباقى» ، ووصف رواء الزوجة بالجمال الفانى . وسرعان ما يأتى التصريح مؤكّداً لما أومأنا إليه من قبل بالتلميح : «هناك من بين أمثلة الجمال المختلفة تخيرت وانتقيت ، وعدت لجالاتيا بأكمل الصور وأجمل النظريات وأحلى البسمات وأروع اللفتات ، فجاءت جالاتيا منزّهة عن كل نقص وكل سهو وكل سخف ؛ إنهّا الجمال مقطراً من خلال ألف مصفاة من الصبر الطويل والعمل المضنى والتجربة المتصلة . ولقد ثبُتّ ذلك كله فى العاج وخلّدته . لا تتألمى يا زوجتى العزيزة ! لم يذهب كل هذا الجمال عنك ، لكن ما الذىّ تغيرّ فيك مع ذلك ؟ نظراتك جميلة ولكن فيها شيئاً محدود المعنى ؛ أما نظراتها فكأنها تشرف على عوالم غير محدودة الآفاق . . »[66] .

هذا هو السرّ إذن . . المحدود واللا محدود ؛ الفانى والخالد ؛ الإنسان والزمن . أتُرانا — مرة أخرى — بإزاء ما ألح عّلى ذهن الحكيم منذ مطلع عمره الفنى من أقانيم الموت والخلود والزمن ؟ وألاّ يعنى ذلك أنه على الرغم من المباشرة فى وضع القضية وحلها فإن مكانها داخل منظومة القيم التى شكلّت النسيج الداخلى لفكر الكاتب هو مكان منطقى ولا يحمل أية شبهة للتناقض ؟ ولِمَ نذهب بعيداً وقد حددت المسرحية ذاتها قيمة الزمن فى معادلة الفن والحياة حين ربطت بين جالاتيا — الزوجة و «الهرم» أو «الشيخوخة» بما تمثله من عجز البدن وذهاب الرونق وتحوّل الصورة :

إنّ — والحديث لجالاتيا الزوجة — لن أحتفظ بهذه الصورة طويلاً ؛ إنّ فى كل يوم أسير خطوة نحو الهرم ؛ إنى لن أحتملّ عينيك وهما تنظران إلى جسمى ووجهى بعد سنوات . . جَنبْنى هذا الإذلال . . »[67] .

ومن الممكن أن نمتدّ بهذه المنظومة القيمية عبر الحلقات المتابعة لنتاج الكاتب ، لنراها تتدسسّ طَىّ هذه الحلقات ، غامضة حينا ، وسافرة حينا آخر ، ولكنها — فى كل الأحيان — تتجلى لوحة متكاملة الأبعاد متناغمة الزوايا ، يُسلْط الضوء على أحد أركانها مرّة فيُظَن وحده موجوداً ، ثم يسلط على ركن آخر فيتوارى الأول ولكنه لا يزول .

من ثم لا نعجب حين نشهد محوراً درامياً ثانوياً — بجوار محور الفن والحياة — يتمثل فى تلك العلاقة الحميمة بين الخالق ومخلوقه ، بين الفنان المبدع وما يبدعه ، وهى علاقة تبدو طبيعية ومعقولة حين تتسلط عليها حزمة الضوء مبتعدة قليلاً عن المحور الأصلى :

«لا تعجب أن يحبّ إله مخلوقه ! إنى لأراه طبيعياً هذا الحب بين نوعين مختلفين ، بل لعل هذا هو الوضع المعقول ؛ مخلوقاتنا هى صنعتنا ، إنما نعجب بصنعتنا فى هذه المخلوقات . . »[68] .

وهذا المحور ذاته سيتوارى عن إنتاج الكاتب لأمد زمنى معلوم ، ريثما يعود حياً عامراً بالدفء والحرارة والحيوية فى مسرحية «شمس النهار» (سنة ١٩٦٥ م) ؛ فحين ينكشف المستور ويتأكدّ الأمير «حمدان» أنه من تابعه بإزاء امرأة وليس بإزاء جندىّ كما كان يعتقد ، يختلط فى نفسه الحبّ بمشاعر الامتنان . وهنا يتجلّى المحور المذكور بكل تعقيداته وتداعياته : هل تتزوج شمس النهار من الرجل الذى صنعها (قمر الزمان) ، أم تتزوج من الرجل الذى صنعته هى (الأمير حمدان) ؟ وتتدخل فى تحديد نوع الإجابة رواسب تلك الفكرة التى تمتد بجذورها فى أعماق «بيجماليون» ، والتى لم تنطفىء تماماً على الرغم من انصرام أكثر من ربع قرن بين العملين : «بيجماليون» و «شمس النهار» ؛ وهى الفكرة التى تقول «بأننا فعلاً نحب مخلوقاتنا ، ولكننا لا نحمل لخالقينا إلا التقدير»[69] ، وإنْ كان «قمر الزمان» يتولى بنفسه حسم الموقف حين يقرر الانسحاب من حياة «شمس النهار» ، معتقداً

أنه قد قام بواجبه حين ساعد الأميرة على أن تفهم الحياة والناس خيراً مما كانت تفهم ، وواجبها الآن ليس الزواج ، وإنما واجبها الأساسى «أن تعود إلى بلدها وتعمل على إصلاحه»(٧٠) .

– ٧ –

يدفع الحكيم بإحدى شخصياته فى «بيجماليون» (نقصد : إيسمين) إلى أن تجهر بالدلالة الرمزية لفينوس متسائلة : «هل يُغنى أبولون عن فينوس ، ما نحة الحب والحياة ؟» ، فلا يكون نرسيس أقلّ منها جهارةً حين يقوم بتعريف «أبولون» مستفسراً : «وهل تُغنى فينوس عن أبولون مانح الفن والفكر ؟»(٧١) . . هذا إذن تعريف صريح بفحوى التسمية ؛ ومن ثم نقدم على التعامل مع هاتين الشخصيتين وسواهما ونحن عالمون منذ البدء بالدلالات الرمزية للنماذج الدرامية ، الأمر الذى يحصر القيمة الإيحائية للعمل المسرحى ويحدّ من قدرته على اللمح والإثارة ؛ لأن هذه القيمة إنما تزداد وتربو بقدر ما ينفسح المجال للتأويل ، ثم بقدر ما توظف الجمل الحوارية والمواقف والشخوص لإثراء الفكرة المسرحية أو حتى تعدّدها . ولعل هذا هو السبب فى عدم إمكان ترجمة الرمز ونثر كل معطياته . وبعبارة أوضح ، ليس فى المستطاع أن نقول عن رمز بعينه إنه يعنى كذا وكذا فحسب ، وإلا ما كان موحياً ، أو ما كان رمزاً على الإطلاق ؛ «لأن أمر الرمز – كما يقول وليم يورك تندال – يماثل تماماً تلك المقولة التى صرح بها الراقص حين قال : لو استطعت أن أقول ما يعنيه – يقصد الرقص – لما كانت بى حاجة إلى أن أفعله . .»(٧٢) .

من هنا كانت محدودية المستويات الرمزية فى أعمال الحكيم ، مادام يتخذ من الشخصيات مجرد أفكار تتحرك فى المطلق من المعانى ، مرتدية أثواب الرموز ؛ فرمزيته رمزية المستوى الواحد ؛ رمزية الدلالة المقرّرة والعطاء المعلوم ، لا رمزية الدلالات المتولدة والمعانى المتعددة والسخاء الذى لا تحدّه الملامح ولا تحصره التخوم ؛ وهى من ثمة أقرب إلى الاستعارة الرمزية منها إلى الرمز بمعناه الفنى المكتمل . ولا نريد أن نمضى فى تبسيط الأمور إلى نهايتها فنفترض أن شهرزاد تقتصر على نداء الجسد ، وأن شهريار يقتصر على العقل الخالص ، وأن «بيجماليون» نداء الفن ، على حين تشير «جالاتيا» إلى نداء الحياة . . لا نريد أن نبالغ فى تبسيط القضايا إلى هذا الحد ، ولكن من ذا الذى يستطيع أن يجزم بأن هذه الفروض وأمثالها مزاعم خالصة ؟ وألا يفضى بنا ذلك إلى الاعتقاد بصحة ما أومأنا إليه من أن رمزية الحكيم رمزية الدلالة الواحدة لا رمزية الدلالات المتعددة .

ومما يزيد من حجم الإحساس بقلة التكثيف الرمزى فى مسرحيات الحكيم ، فوق وقوعه فى أسر الفكرة الواحدة ، دَوَران هذه الفكرة فى إطار ذهنى خالص ؛ فهى الفكرة الذهنية لا الفكرة التُصَوُّرية ؛ هى الفكرة مفلسفة لا الفكرة مصوَّرة ؛ وبعيدٌ ما بين النمطين ؛ لأن الأولى تقع فى نطاق التجريد الفلسفى الجاف ، على حين تولد الأخرى طبيعية غضة . ولا شك أن المطلب الفنى فى أجناس الأدب على اختلافها يتمثل فى النمط الثانى ؛ نمط الفكرة العذراء لا نمط الفلذة الفلسفية الشاردة . ومع ذلك فقد خففت طاقة الحكيم الحوارية من حدة الشعور بهذه الملحوظة وسابقتها . وقد لفتت هذه الطاقة أنظار كل المهتمين بأدبيّات المسرح لدى الحكيم حتى أطلق عليه «جاكوب لانداو» لقب «أستاذ الحوار»(٧٣) . وربما لم يكن الدور الذى تؤديه هذه الطاقة فى أعمال الحكيم عائداً إلى براعة المبدع وقدرته على المواءمة بين الحوار والموقف المسرحى فحسب ، بل يواكب ذلك – وقد يسبقه – قيام الحوار نفسه بوظيفة درامية من حيث كونه حدثاً قوليًا ينهض بتعويض ما عسى أن يكون من تقلّص فى الحدث – الفعل ، أو ما عسى أن يكون من شحوب فى الملامح الشكلية والاجتماعية للشخصية . والقيمة التى يكتسبها الحوار من هذه الوجهة قيمة مضافة إلى الدراما الرمزية على وجه العموم ، وليست مقيدة بمسرح الحكيم وحده ، وتأويلها يكمن فى أن الوسائط المسرحية التى درجنا على التوسّل بها إلى تحقيق درامية الفعل تقلّ فى المسرحية الرمزية إلى درجة ملحوظة ، على نحو يؤدى – من ثم – إلى تعاظم الدور الذى ينهض به الحوارى بوصفه الوسيط الفنى الذى مازال باقياً(٧٤) ، بعد انحسار الأثر الذى كان ينهض به التركيب الدرامى ممثلاً فى الموقف والشخصية والحوار ، حين تنصهر جميعاً فى بوتقة عضوية متكاملة .

□ □ □

هوامش وتعليقات :

(١) Life and Literature of T. Al-Hakim, by N.K. Osmanof, in Russian, p. 29.

(٢) لم ينشر الحكيم نص هذه المسرحية ، كما خرج من نشر معظم نتاج هذه المرحلة ، ولكنه كتب عنها نبذة بقلمه فى مقدمة «مسرح المجتمع» قائلاً : «إنها ترمز إلى معنى الاحتلال فى صورة عصرية انتقادية ؛ فقد كانت تدور حول محام هبط عليه ذات يوم ضيف ، يقيم عنده يوماً ، فمكث شهراً ، وما نفعت فى الخلوص منه حيلة ولا وسيلة . وكان المحامى يتخذ من سكنه مكتباً لعمله ، فما أن يغفل لحظة أو يتغيب ساعة حتى يتلقف الضيف الوافدين من الموكلين الجدد فيوهمهم أنه صاحب الدار ويقبض منهم ما يتيسر له قبضه من مقدم الأتعاب ؛ فهو احتلال واستغلال ، وأحدهما يؤدى دائماً إلى الآخر» . – مقدمة «مسرح المجتمع» ، ص ١ .

(٣) عن الفرق بين الاستعارة الرمزية والرمز كتب «وليم يورك تندال» W.Y. Tindall في كتابه الذائع :
The Literay Symbol, New York, 1955, P. 39 .
وعن الاستعارة الرمزية عند ابسن يراجع :
N. Frye; **Anatomy of Criticism**, Princeton University Press, 1957, p. 90 .

(٤) Theory of Literature, Collected Essays, Moscow 1964, p. 342 .

(٥) محمد مندور : محاضرات في الشعر المصري بعد شوقي – منظورات معهد الدراسات العربية – القاهرة سنة ١٩٥٥ ، ص ٤٢ .

(٦) توفيق الحكيم : زهرة العمر – مكتبة الأداب سنة ١٩٤٣ ، ص ٣٣

(٧) توفيق الحكيم : مقدمة «يا طالع الشجرة» – مكتبة الأداب سنة ١٩٦٢ ، ص ١٩ - ٢٠ .

(٨) أغناطيوس كراتشكوفسكي – الأعمال المختارة (بالروسية) – ج ٣ – سنة ١٩٥٦ ، ص ٩٨ - ٩٩ ، وفي مقدمة «الملك أوديب» يرجع الحكيم بالتاريخ الفعلي لكتابة «أهل الكهف» إلى سنة ١٩٢٨ م .

(٩) C.M. Bowra : **The Heritage of Symbolism** . London 1959, p. 46 - 47 .

(١٠) توفيق الحكيم : شهرزاد – مكتبة الأداب – القاهرة سنة ١٩٣٤ ، ص ٦٤

(١١) السابق ، ص ٦٥ .

(١٢) نفسه ، ص ١١٨ .

(١٣) نفسه ، ص ١١٩ .

(١٤) انظر : جوستاف لانسون – تاريخ الأدب الفرنسي – ج ٢ – ترجمة د. محمود قاسم – القاهرة سنة ١٩٦٢ ص ٤٠١ - ٤٠٢ .

(١٥) شهرزاد – مصدر أسبق ، ص ٧٢ .

(١٦) السابق ، ص ٩٩ .

(١٧) نفسه ، ص ١٠٠ .

(١٨) نفسه ، ص ٦٩ .

(١٩) نفسه ، ص ٩٠ .

(٢٠) نفسه ، ص ١٣٦ .

(٢١) توفيق الحكيم – زهرة العمر – مكتبة الأداب – القاهرة سنة ١٩٤٣ – ص ٢٣٩ .

(٢٢) مقدمة مسرحية بيجماليون – مكتبة الأداب – القاهرة سنة ١٩٤٢ ، ص ١٠ .

(٢٣) إسماعيل أدهم : توفيق الحكيم ، ص ١٨٢ .

(٢٤) Arabic Philology, **Collected Essays** . Moscow 1968, p. 192 .

(٢٥) زهرة العمر ، ص ٢٣٩ .
وقد أشار جوستاف كوهن إلى إيقاع الفكر هذا في تعليقه على شعر قاليري . أنظر :
W.Y. Tindall : **The literary Symbol**, p. 255 .

(٢٦) C.M. Bowra : **The Heritage of Symbolism**, pp. 224 - 225 .

(٢٧) زهرة العمر ، ص ٢٣٩ .

(٢٨) محمد مندور : مسرح توفيق الحكيم – دار نهضة مصر – القاهرة ، ص ٣٦ .

(٢٩) Frye, N., **Anatomy of Criticism**, p. 591 .

(٣٠) توفيق الحكيم : أهل الكهف – مكتبة الأداب – القاهرة ١٩٣٣ م ، ص ١٣٣ .

(٣١) السابق ، ص ٩٥ - ٩٦ .

(٣٢) نفسه ، ص ١٥٠ .

(٣٣) نفسه ، ص ١٥٠ .

(٣٤) صاحبا كتاب «في الثقافة المصرية» – محمود العالم وعبد العظيم أنيس ، و : «دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي» ، من تأليف الناقد اللبناني المعروف حسين مروة – انظر : ص ٣٣ - ٣٤ .

(٣٥) A.G. Lehman : **The Symbolist Aesthetic in France** . Oxford 1950, p. 86 .

(٣٦) م . ل . روزنتال : شعراء المدرسة الحديثة – ترجمة جميل الحسني – بيروت سنة ١٩٦٣ ، ص ٦٤ .

(٣٧) توفيق الحكيم : الطعام لكل فم – مكتبة الأداب – القاهرة سنة ١٩٦٣ ، ص ١٦٥ - ١٦٦ .

(٣٨) السابق ، ص ٩٧ - ٩٨ .

(٣٩) أهل الكهف ، ص ٦٦ .

(٤٠) الطعام لكل فم ، ص ١٨٢ .

(٤١) السابق ، ص ١٨٤ .

(٤٢) عنوان مسرحية الحكيم الصادرة عن مكتبة الأداب – القاهرة – سنة ١٩٤٩ م .

(٤٣) مقدمة المستشرق اليوناني ألكسندر بابا دوبولو للطبعة الفرنسية من «الصفقة» . انظر حياة وإبداع الحكيم – مرجع سابق ، ص ١٢٤ .

(٤٤) مقدمة «الملك أوديب» ص ٥١ .

(٤٥) الملك أوديب ، ص ٧٦ .

(٤٦) السابق ، ص ١٦٠ .

(٤٧) C.M. Bowra : **The Heritage of Symbolism**, pp. 44 - 45 .

(٤٨) الملك أوديب ، ص ٧٩

(٤٩) السابق ، ص ١٨٢ .

(٥٠) نفسه ، ص ١٨٢ .

(٥١) **Theory of Literature**, p. 342 .

(٥٢) الملك أوديب ، ص ١٦٤ ، ١٦٦ .

(٥٣) السابق ، ص ١٨٢ .

(٥٤) نفسه ، ١٨٤ .

(٥٥) عن الحدس البرجسوني يراجع د. يحيى هويدي : مقدمة في الفلسفة العامة ط ٢ – القاهرة سنة ١٩٥٧ ، ص ١٣٤ .

(٥٦) د. بشر فارس – ملحق مقتطف مارس سنة ١٩٣٨ ، ص ٥ - ٦ .

(٥٧) من مقدمة الكاتب لمسرحية بيجماليون ، وقد سبقت الإشارة إلى ذلك في الهامش رقم ٢٢ .

(٥٨) انظر د. عبد اللطيف عبد الحليم : فصول من الأندلس (ترجمة) – مكتبة النهضة المصرية – القاهرة سنة ١٩٨٨ ، ص ٨٠ وما بعدها .

(٥٩) C.M. Bowra; The Heritage of Symbolism, p. 50 - 51 .

(٦٠) توفيق الحكيم - بيجماليون ، ص ١٤٩ .

(٦١) توفيق الحكيم : عهد الشيطان – القاهرة سنة ١٩٣٨ م ، ص ١٢٩ .

(٦٢) بيجماليون ، ص ١٦٤ - ١٦٥ .

(٦٣) السابق ، ص ١٥١ .

(٦٤) نفسه ، ص ١٥٦ .

(٦٥) نفسه ، ص ١٢٨ .

(٦٦) نفسه ، ص ١٢٩ .

(٦٧) نفسه ، ص ١٣٣ .

(٦٨) نفسه ، ص ١١٠ .

(٦٩) توفيق الحكيم : شمس النهار – القاهرة – سنة ١٩٦٥ ، ص ١٦٣ .

(٧٠) السابق ، ص ١٧٢ .

(٧١) بيجماليون ، ص ٢٩ .

(٧٢) W.Y. Tindal; **The Literary Symbol**, p. ll .

(٧٣) J. Landau **Studies in the Arab Theatre and Cinema**, Philadelphia 1958 .

(٧٤) نظرية الأدب – مرجع سابق ، ص ٣٤٣ .

آليات السرد في « القصة القصيدة »

إدوار الخـــراط

١ ـ ناصر الحلواني

عندما أقول إن ناصر الحلواني مبدعٌ له باعٌ في ساحة « القصة ـ القصيدة » ، فإن ذلك يبتعث مرة أخرى طَلَباً للبحث عن توصيفٍ أو تحليل أدق لمصطلح « القصة ـ القصيدة » . ولست أزعم أن لديّ هذا التوصيف الجاهز المعدّ سَلَفاً للاستهلاك الأدبي أو النقدي النهم ، لكن السؤال حول هذا المصطلح مازال حيا ، وراهنا . وهو يتناول الظاهرة التي أثبتت وجودها ، أو على الأقل ظهرت إرهاصاتها الواضحة الجلية في الحقبة الأخيرة ؛ فنحن نعرف أن الحدود بين الأجناس الأدبية لم تعد الآن بنفس الصرامة والقطْع والتحدد التي كانت قائمة في حقبة سابقة ، بل أصبح الأمر يصل إلى درجة سقوط هذه الحدود وتداخل الأجناس الأدبية . وهذه الظاهرة لا شك فيها ؛ فالقصة ـ القصيدة لم تكن معياراً مسبقاً ، ولم تكن افتراضا قَبْلياً أو جاهزا ، بل ظهرت عندي هذه العبارة نتيجةً لما لاحظته أولاً في كتاباتي الشخصية ، وامتزاج الشعر بالنسيج القصصي والروائي عندي ، بحيث أن موسيقى الشعر نفسها وروحه أيضا أصبحتا تسريان في تضاعيف كل البناء والنسيج الروائيّ والقصصيّ فيما أكتب ، ثم تأكدت هذه الظاهرة عند بعض الكتاب ، مثل يحيى الطاهر عبد الله ، بخاصة في كتاباته الأخيرة قبل رحيله المبكر ، ومع ظهور هذا النوع من الكتابة في كتاباتِ شبان جدد بدأوا يظهرون ويُرسّخون أقدامهم في الساحة ، من أمثال ناصر الحلواني ومنتصر القفاش وغيرهما .

إن هذا النوع هو النوع الذي تصبح فيه « شاعرية » القصة متوازية على الأقل مع « سرديتها » ، إن لم تكن متفوقة عليها .

يبقى الخلاف بين « القصة القصيدة » و« القصيدة » نفسها ، من حيث إن « القصة القصيدة » يظل فيها دائماً نزوعٌ نحو « الحَكْي » بشكلٍ جديد ، أي السرد في نمازج ، يزداد أو يقل ، مع الشعر . أما القصيدةُ التي تحكي ، فتظل الشعريّةُ فيها هي الغالبة . هأنتذا ترى أن الفروق بين النوعين تتقارب أو تكاد تتلاشى ، وأن الجنسين الأدبيين « القصة القصيدة » و« القصيدة السردية » يتقاربان ويكادان يمتزجان ، وهذا ما أسميه الآن بالكتابة عبر النوعية ؛ الكتابة التي تشتمل على الأنواع التقليدية ، إذ تشتمل عليها ، وتحتويها في داخلها ، وتتجاوزها لتخرج عنها ، بحيث تصبح الكتابة الجديدة ، في الوقت نفسه ، قصةً مسرحاً شعراً ، مستفيدة من منجزات الفنون الأخرى من تصويرٍ ، ونحتٍ ، وسينما . . . هذه الكتابة ليست شيئا سهلا أو متاحا أو قريبا ، بل يجب مع بداية كل تجربة من هذا النوع التفرقة الصارمة بين الفوضى والحرية ، بين الإبداع والتخبط . وتظل الأنواع التقليدية قائمة بوصفها تاريخًا وإنجازا ثابتا ومكتسَبا لا يصح التخلي عنه بوصفه تراثا .

ولكن السؤال الآن هو : هل تظل أبد الدهور أسرى لمواضعات تاريخية سابقة ، أو أن الفن بذاته وبتعريفه هو مغامرة مستمرة واختراق مستمر ، ومهاجمة للمحال .

بعد ذلك يمكن أن يأتي دور النقد الأكاديمي التنظيري ، بعد أن يتوافر من هذه الكتابات من الكم ما يتيح ذلك العمل النقدي .

لا يتنافى هذا مع ما يُؤْثِر ناصر الحلواني نفسه أن يسميه النص المفتوح أو النص ذا الدلالة المتعددة ، أو النص السؤالي . « القصة ـ القصيدة » ، في أغلب تجلياتها الفعلية ، حتى الآن هي في الوقت نفسه نصٌ مفتوح وسؤالي ، وليس إقرارا سرديا ـ شعريا بيقينٍ ما ، سواء كان اليقين رُؤْيويا أو فلسفيا أو غير ذلك .

انظر إلى ما يقوله في مقدمته التي أسماها « تشاكيل أولية » لكتابه الصغير الجميل « مدائن البدء »[١] :

> هل ثمة نهاية حقيقية ، يقين مطلق ؟ أم أن النهاية الأولى بداية أولى في الآن ذاته ؟ ولكن كذلك ـ ربما ـ تلك الكتابة سعيٌ إلى الجوهري ، إلى ومضات التكشف الإنساني فيما نرصده من حالات أو مواقف ، قد تتجاوز ـ قليلا أو كثيرا ـ أساليب

الكتابة القصصية المعتادة والمتوقعة ، وقد تقترب بشكل أو بآخر من أساليب الكتابة الشعرية ، وفي كل الحالات تقف على تخوم العديد من أنواع الكتابة الأدبية ....

أليست (هذه الكتابة) في النهاية محض تساؤل ؟ تساؤل يحيل إلى السري والغامض ، لا يقرر ، بل يدع للمتلقي حريته في عبور النص ، في الاتصال به ، والتفاعل معه ، مشاركاً بقدرٍ يوازي طاقة الإبداع الأولى في خَلْقه ؟

وهذا هو ما تحاوله تلك اللغة/الكتابة ـ الإشكالية الأكثر إثارة ـ في سعيها للخروج من أسر التقريرية ، وأحادية الدلالة ، ووعائيتها المظنونة بها ؛ فهي في مجاهداتها إلى تحقيق الرحابة الدلالية ، وسرية المرجع ، تأبى اتخاذ « الموقف البطريركي » بإزاء المتلقي ؛ في لغة شبقة للتعدُّدية ، تفترض الكثافة الدلالية شرطا أوليا لحيويتها ، ويرهن وجودها بقدرتها على الاستمرار في الإحالة ، وقبولها الدائم للصياغات المتوالدة ....

وهي في سبيلها هذا تقترب بقدر ما تبتعد ؛ تقترب من الجوهري بقدر ابتعادها عن الظاهري والسطحي ؛ لا تعتزل العالم ، بل ترتاد آنائه .

عندما رأيت « مدائن البدء » في كتاب بعد أن كنت قد عاصرتها ، بحب وحَدَب وشغف ، تتخلق وتتخذ شكلها ، هاجمني فجأة السؤال الآخر :

لماذا هذه الوجازة ؛ هذا التكثيف ؛ هذا الحيِّز الذي لا أقول أنه مضغوط بل أقول أنه محكوم الدقة والنمنمة ؟

لماذا أجده عند ناصر الحلواني كما أجده في أعمال عدلي رزق الله التشكيلية الأخيرة . وأجده في الوقت نفسه في أشعار حلمي سالم أو نوري الجراح ، كما كنت قد وجدته من قبل في أعمال الراحل الذي يزداد افتقادنا إياه يوما بعد يوم ـ يحيى الطاهر عبد الله ـ أو في أجمل أعمال محمد المخزنجي ؟

لا يمكن أن تكون الإجابة عن هذا السؤال مجرد أن إيقاع الحياة المعصرية ضاغط وسريع ولا يتيح دعة الإخلاد إلى المُطوَّلات ؛ فالمطولات مازالت تُكتب ـ بغض النظر عن قيمتها الفنية ، والروايات ذات الأجزاء المتعاقبة مازالت تُطبع وتُنشر وتُقرأ ـ فيما أظن . ويكفي هنا أن أشير إلى منيف عبد الرحمن على سبيل المثال .

والغريب في هذا الصدد أن إيجاز القطعة الفنية أو النص الفني لا يعني مجرد أنه « صغير » ؛ فهو في تصوري يحمل في تضاعيفه الدقيقة إمكانية هائلة وهو يوحي بشساعةٍ وانفساحٍ وسعةٍ لا يمكن إنكارها . وهو ليس « تصغيراً » ، بل يمكن أن يكون « كاملاً » في حدود ذاته ، وشديد الغنى بالرغم من ـ أو بسبب ـ هذه الوَجَازة نفسها .

هل يمكن أن يكون سبب هذه الظاهرة أن هذا « النص ـ التشكيل » فيه بذاته من قيمة « الصدمة » و« غير المتوقَّع » ، ما قد يكون عصيّاً على الاحتمال لو أنه تفجر في كل شساعته الكاملة ، وبكل انفساحه الذي قد يكون طاغيا وساحقا ، ويُوقف عملية التلقي نفسها ؟

وهل هذا هو مغزى استعصاء روايةٍ ـ أو على الأصح « قصيدةٍ روايةٍ » ـ مثل « الزمن الآخر » على الكثيرين ، وعجزهم عن قراءتها أو تلقيها ؟

أريد أن أقول إن هذا « الحجم » ـ إن صح استخدام هذه الكلمة ـ هو بذاته تحقُّق ، وتمامٌ للعمل دون انتقاص .

وفي هذا أيضا مجال للتأمل في أن الزعمَ الشائع بأن « المادة الفنية هي التي تُملي شكلها » زعمٌ يحتاج إلى تفكيرٍ جديد . وبغض النظر الآن عن ترداد البديهية النقدية الساذجة جداً ، والصحيحة جدا في الوقت نفسه ، التي تكررت ألف مرة ، دون أن تفقد قدرتها على أن تطرح نفسها على الدوام : أن « المادة لا تنفصل عن شكلها » ، وأن الجانبين الأبديين : الأسلوب والمضمون ، الصورة والهيولي ، الصياغة والمعنى ، إلى آخره إلى آخره ، هما في حقيقة الأمر شيء واحد لا ينفصل وغير قابل للانفصال ـ بغض النظر عن هذا ، فإن هذه الأعمال الجديدة تقول لنا في الحقيقة إن المادة الأولية موجودة ، مُزجاة ، مُلقاة على الطريق ، وإن الكاتب ـ الفنان ـ هو الذي يوجِدها بهذا الشكل لا بغيره ، وبحريةٍ كاملة ، وإنما لا توجَد حقاً إلا بهذا الشكل ؛ وأي افتراض نقدي آخر هو افتراض مغلوط لابد أن ينتهي إلى « حارة » مسدودة لا نفاذ منها . الفنان هو الذي يملي على العمل وجوده ، مادةً وشكلاً ، ناسوتاً ولاهوتاً معا ، وبلا انفصال لحظةً واحدة ولا طرفةَ عين ، باختياره وحده ، وبالقانون الذي يضعه هو نفسه ، لا بقانونٍ موضوعٍ أو مفروضٍ عليه .

وهذا ـ كذلك ـ رافدٌ مهم من الروافد التي تصب في تخلُّق الكتابة عبر النوعية .

*

في « مدائن البدء » رحلةُ بحثٍ من نوع خاص . والرحلة هنا ليست مجرد تعاقبيّة زمانية أو كرونولوجية من « قصصه ـ قصائده » الأولى ، تاريخياً ، إلى الأخيرة ؛ فقد تتزامن محطات الرحلة ، ولكنها رحلة لا تَعتدّ بهذا التسلسل التاريخي ؛ فقد يكتب في تاريخ لاحق عملاً يمكن أن يُنسب إلى محطة سابقة في رحلته دون أن يخل ذلك بجوهر الرحلة أو معناها .

هي رحلة إذن من المشهد « البصري ـ التشكيلي » البريء ، البسيط نسبيا ، إلى الوجد الصوفي المعقد الغني ، عبوراً بما يمكن أن أسميه عودة إلى « نوستالجيا » السردية القصصية الصراح ؛ إلى الحنين المركوز في نفس كل قصاص ؛ إلى الحَكْي . في دخيلة ناصر الحلواني قصاصٌ وشاعرٌ يتنازعانه ويتناوبانه ويتجاذبانه ، دون شقاق ، ودون تناقض ، وفي اتساق ملحوظ .

لكني أرى فيه ، أساسا ، ذلك الحكاء بالمعنى الجديد الخاص به ؛ ذلك الشاعر الذي يصوغ « قصته » لتكون بين يديه « قصة قصيدة » وليست شعراً سرديا ، وإن كانت الفروق بين هذين تكاد عنده أن تصبح فروقا مفترضة تماما ، يصعب التدليل عليها .

*

في الخطوات الأولى من هذه الرحلة الصعبة الجميلة سوف نجد ما أسميه « القيمة البصرية » التي يضفيها الكاتب على كل شيء في عمله ، الحسِّي والعضويّ ، اللمسيّ والعَبَقيّ ؛ كلها تتحول عنده إلى « صور » مرئية أو إلى « قيم منظورة » ، دون أن تفقد حسيتها أو نكهتها ، لذلك أقول إن القيم الجمالية عنده تتبادل المواقع في وقتٍ

معا ، فيحلّ اللمسىّ – مرة أخرى – محل الرؤية ، ويحل القبض بملء اليدين محل التمعّن بالنظر .

هل نلمس مصداق ذلك فى أول سطر من الكتاب :

« ضوء يراوغ الطريق ، يلتمّ حول شحوبه البنفسجى ، يهدأ على حواف شروخ الأبواب ، وفوق فتات الرمل المكنوس يرسم لمعان خطوط موصولة بخفوت ظلال تتبعثر حول الشبابيك المسكوكة . . . » .

القيم البصرية تتركز هنا مثلا فى ضوء ، وفى الشحوب البنفسجى ، وفى شروخ الأبواب ، انظر الآن إلى فتات الرمل ، فهذه قيمة حسية ، وانظر إلى خفوت الظلال ، إذ تحيلك إلى سمعيّةٍ بصريّةٍ فى الوقت نفسه .

وسوف نجد ذلك فى آخر سطور الكتاب أيضا ، حيث نجد « اضطرام الظلال » و« الشبق المؤلم القاتم » إلى « خلفٍ مشتعل بالسكون والنور » .

وهكذا نجد الكتاب كله يجرى على هذا النمط من « الرؤية الحِسّ » . ولكنها فى آخر هذا الشوط سوف تتحول إلى رؤية – حسية – ووجد صوفى معا .

سوف أحدد قليلا ما أعنيه بالصوفية هنا والآن ، قبل أن أعود إلى تتبع مسارات رحلة الكاتب فى هذا السياق .

فلست أعنى بالصوفية هنا نُسكا أو زهدا أو خِرَقا مرقّعة أو دروشة أو تجرداً من متاع الحياة الدنيا ، إلى آخر هذه المعانى ، بل أعنى بها نوعاً ، نجد مصداقه فى أعظم الصوفيين العرب أو غيرهم ، من النشوة والعشق ونشدان الإلهى فى لحم العضوىّ الجسدانىّ ، واستحالة الحسية إلى تسامٍ خاص دون أن تفقد أياً من لذاذاتها وعذاباتها .

فإذا عدنا إلى السمات الرئيسية ، أو بعضها ، فى أولى هذه النصوص ، فسوف نجد ، كذلك ، درامية أودينامية خاصة تلهم لوحاتِه تلك « البصرية – الحسية » المنمنمة ، سوف نجد أن الألوان ، والخطوط الدقيقة ، تلعب دوراً ، وتتحرك ، ولا تخلد إلى سكونية جامدة (ذلك أيضا فى الفن التشكيلى قيمة أساسية ، فليست لوحات الفن التشكيلية سكونا فى المكان ، بل هى كذلك « زمانية – مكانية » ، أو إذا شئت « لا زمانية – لا مكانية » ، ولكنها على كل حال قادرة بقوتها الداخلية على التحرك – فعلاً – بدرامية خاصة ، فى إطار اللوحة وفى خارجها – أى فى داخل نفوسنا نحن – على السواء .

انظر مثلا درامية نهاية نص « مكان » ، فبعد أن تلعب القيم « التشكيلية – البصرية » دورها فى لوحة تكاد تراها رأى العين ، ليس إلا الألوان والخطوط والمربعات ودوران الحرف ، والأرض الغمقة ، وهكذا ، ثم ينتهى « النص – اللوحة » : سماء تحوى بعضاً من زرقةٍ ، وعصافير تتساقط . تساقُط العصافير فجأة ، على غير توقّع ، له دلالته طبعا ، أو دلالته المتعددة ، فالرمزية هنا مفتوحة ، وليس فى النص ما يُغلقها أو يحددها ، ولكن له درامية وخبطة إيقاعه ، أو صدمة وقعه ، على وجازة النص ومُنمنمته ، ولا أقول صِغره أو محدوديته ، فمن الممكن أن يكون مثل هذا النص « لا محدودا » .

ويتكرر ذلك على نحوٍ آخر فى نهاية نص بعنوان « لونيّة » ، إذ نخرج من « سُكْب الأزرق » ومن « نُرْش المرجان بالأحمر » من الخطوط ، الصلابة ، الدائرة ، المربع ، المثلث ، من الأبيض المرئى الذى يُجْمَل أفقا ، ومن الشمس الفراخية فى القلب بلون الصفحة ، من الأخضر المشتعل فى البُق – نخرج من ذلك كله ، فجأة ، إلى : « الملح الشفيف يرتب موجات متداخلة ، متلاطمة ، تعبث بغريق » ، فليس هنا سكونيّة لونيّة ، بل تلاطمٌ فعلىّ لموج فاجعة إنسانية . فى كلمتين تنتهى بهما – أو تبتدىء بهما كما يقول المؤلف – سطورٌ قلائل .

ويخص الكتاب – أو على الأصح يمتلىء ، دون خصص – بهذه الحركية الكامنة ، أو بهذه الدرامية التى تجعل الأشياء المرئية كائناتٍ حية ، المئذنة مثلا « تنطلق فوق الأسطح » ، لا ترتفع فقط ، بل تنطلق لكن الحيوية تأتى أساساً من أن « الإنسان » وجه ، غريق ، رجل فى مطعم يطلق على رأسه رصاصة مفاجئة ، وهكذا ، هذا الإنسان الذى كان يبدو لوهلة كأنه هو أيضا – بل هو بالفعل – شىء من الأشياء ، مرئىّ حسىّ فقط ، يصبح فجأة – شأنه شأن كل الأشياء – كائناً حياً له إرادة وتسيّره مقادير فى وقت معا ، ويحمل فى طواياه شحنة انفعاليةً مكتومة جدا ، ولذلك فهى متفجرة جدا .

هذا ، بالضبط ، ما أعنى عندما أقول إن الجهاد البصرى الدقيق عند هذا الكاتب إنما ينمّ عن شغفٍ بل ولعٍ بل عن عشقٍ للأشياء والكائنات ، أو عشق « الأشياء – الكائنات » .

فى هذا السياق نفسه لن تخطىء قراءة نماذج النور والعتمة ، وتداخل الضوء والظلال ، فهذه ليست أداة أو آلية تقنية فحسب – بصرية إذا شئت – ولكنها أساسا فى ظنى تتصل اتصالا وثيقا بالإلهام الذى يسرى فى هذه الكتابة كلها ، أعنى إلهام الكتابة السؤالية لا الكتابة اليقينية المحيط علمها بالإجابات . وضعُ السؤال نفسه فى الكتابة – وفى كل نشاط آخر – هو وضعٌ لتداخل النور بالعتمة ، وبَحث .

انظر فى ذلك أمثلة لاعداد لها :

فمن « نثار الانتظار » : كثافةٌ قاتمة يخلقها الضوء الخلفى .

صفحة ١٩

ومنه أيضا : شروخ الضوء المنقوشة فى غمقة الأبواب .

نفس الصفحة

ومن « أشياء » : تُبهّج العتمة الكامنة فى ثنايا اللحم والحرير فتعرف أن نهاراً آت .

صفحة ٢٠

ومنه أيضا : يجتازان الليل والضوء الخافت والنهار ، ويمتزجان كشىءٍ واحد .

صفحة ٢١

ومن « مغادرات » : تنحشر كيانات الصوت ، وبخار الضوء المعتم فى المكان .

صفحة ٣٩

في هذا السياق يمكن أن ندرك قيمة مفردات أو علامات مثل الباب والنافذة والجدار عند ناصر الحلواني ، وهي علامات ما تفتأ تتردد وتتجاوب وتتساوق على طول هذه النصوص القصص القصائد . أهو توقٌ مخيف للنور ، للحرية ؟ أهو حسٌ قابض خانق بالحبس ، بالعتمة ؟ لا أظن أن ذلك تأويل مرفوض ، بل أتصوره مقبولاً وممكناً جدا ، ولكن رحلة الكاتب سوف تحمل هذه العلامة ، علامة ، الباب — النافذة — الشرخ — الشق ، وما يجرى مجراها ، من الخارجيّ القريب المتناول الذي يكاد يكون شفرةً مكرورة ومبتذلة لولا أن سياق النص نفسه يُنقذها ويُحييها ببراءةٍ وقوة جديدة . أقول إن رحلة الكاتب تحمل تلك العلامة من الخارجي الملموس إلى قيمة داخلية مضمرة وممالة ، عندما يقول في أحد أواخر نصوصه « حرف باء » أفتحُ منافذ الجسد على الكون ، وأخرس الحرف . هنا — فيما أتصور — تضاف قيمة أخرى إلى التوق للحرية ، ونشدان الضوء ، والتملص إلى السعة والانفساح ، تنضاف قيمة البحث الواعي عن المعرفة ، ولم تكن هذه القيمة غائبة قط في واقع النصوص ، ولكنها كانت « غائبة تحت ركام الأسئلة » ، أي متضمَّنة وكامنة . إن ميزة النصوص الأخيرة التي أسميها صوفية هي على وجه الدقة في تجلي هذه القيمة ، وتوكيدها .

ذلك أنها لم تكن « غائبة » بمعنى أنها مفقودة أو منعدمة ، بل كانت غائبة بمعنى أنها كامنة الوجود . ذلك لأنه بقدر ما يمتزج النور بالعَتْمة في هذه النصوص ، يمتزج الحسيّ بالعقليّ ، والعضويّ بالمعنويّ ، والآنيّ المتعين المتحدد بالمجرد التأمليّ الوجداني .

وليست « غائبة تحت ركام الأسئلة » من وضعي بل هو نص الكاتب نفسه ، الموحي بهذا الاقتراح نفسه ، كما توحي به نصوص كثيرة ودالة :

فمن « يقين العرى » نص مثل :

تواصل الجدران احتكاكها بأغصانك الآخذة في التآكل ؛ تعتصر تداعيات حواسك المرهفة ؛ تسلبك القدرة على التسدد ؛ تمتص الإجابات السائلة في ذهنك . (صفحة ١٥)

ومن « بعض من سفر » :

المطر الآخذ في الهبوط بطيئا لامعا ، تومض في تواتره ملامح وجهه المسافر ، . . . يحمل إلى أطرافها أزمان غيبته ، وبعضاً من برودة المطر .

(صفحة ١٧)

ونص « رقصة » كله في صفحتي ٥٨ و ٥٩ مثالٌ واضح على الحسية التي تتشارف على نشوةٍ وجدٍ لا أجد وصفا له إلا أنه صوفي ومتسام ، في الوقت الذي هو نفسه فيه عضوي وجسداني ، « لونٌ وموسيقىٌ » معا ؛ إذ نجد أن ملامح وجه الراقصة ورأسها محددة ، معدَّدة ، مُسماة ومفصَّلة ، « كلوحة مرمرية قبطية ، زالت عنها ملامح القديس المجهول ، وظل ما يوحي بالقُدسيّ يحتوي النغم الراسّ . . الخ .

تصل هذه المرحلة من الرحلة إلى شأوها في النصوص الأخيرة إذن . إذ يمتزج الوجود والعدم ، والزمان والمكان ، أو — على الأرجح — تصبح كلها قيمة وجودية واحدة ومعقدة : « نقطة تجمع الجسد والروح في لحظة بغنيان ليكونا ، . . . أمنح الحرف نعيمه ومعناه ، أكون الأسر كله ، والنفس في آن . . . الإشارة تأتيه أن للرمز جسداً يحتشد أسفله . . . **وكانت الإبل تتناكح في وهج الضوء تُهيج الشَبَق المؤلم قائماً وراحلاً والسالك في سمت ينظر إلى خلف مشتعل بالسكون والنور فلا يرى شيئا ، يذهب إلى آخر الرؤية »** .

انظر نماذج الحسي والمفارق ؛ المكانيّ والزمانيّ : الشبق الراحل في الزمن وهو قائم ، والخلف المشتعل بالسكونِ والنورِ ، يذهب فيه الرائي إلى آخر الرؤية ، يعني أنه يرى كل شيء وهو لا يرى شيئا في الوقت نفسه .

ولكن . . (هنالك دائما لكن . .) ولأن هذا المسعى صعب ووعر وخطر المزالق ، فإن الكاتب يخفق أحيانا ؛ إذ نجد عنده تعبيرات مبتذلة ومستهلكة أو مخففة حقا . مثل « قطع من مثل » ، أو من نحو « حزن الآلهة » ، أو « المواكب القدسية » ، أو غيرها مما لا أراه قليلاً ولا قليل الخطر . هذا من مخلفات رومانسيةٍ غابرة بائدةٍ كانت سطحيةً على كل الأحوال من أيام مجلةِ « أبولو » وما كان يُسمَّى الشعر المنثور أو الترجمات الرديئة لشعر لامارتين ونحوه ، ولا أتردد في أن أقسو على الكاتب (آملا أن يزدجر) في مثل هذه الاستخدامات ؛ ذلك لأنني احترم وأحب كثيرا ما أبدعه .

ومن هذا القبيل أيضا تسمية نصين « سوناتا النافذة » و « سوناتا الشجرة » . لماذا استخدام « سوناتا » ؟ نعرف السوناتا في الموسيقى صيغةً لها قوانينها وتشكيلها المحدد ، ونعرف السونيت — واستخدم صلاح جاهين اصطلاح « سوناتا » بدلا منها — في الشعر شكلاً محددا له إيقاع وقافية متراوحة محددة . فلم استخدم هذه الكلمة إذن ، حيث لا أرى تجاوبا مع هذا الشكل أو ذاك ؟ المجرد فتنةٍ رومانسية سطحية وتكرارٍ للاستخدام المترهل والفاسد الذي أكثرت منه مدرسة « أبوللو » والشعر المنثور ؟

الواقع أن القطعتين المسماتين « سوناتا » لا تختلفان في كثير أو قليل عن سائر النصوص . ولست أرى مبرّرا لاستعارة المصطلحَ ، سواء من الموسيقى أو من الشعر ، عندما يكون ذلك في غير موضعه .

وفي هذا المجرى تضطرب أحيانا موسيقية الكتابة ، في نص « رقصة » مثلا وغيره ، إذ أحس الإيقاع والرؤية واللغة وقد اختلطت أمشاجها كلها ، وتعاقبت أشلاؤها ، لا في خفةٍ حارة قد تكون ضرورية ، بل في اضطرابٍ مَحْض هو معوِّق وحاجز .

هذا « الوجد الصوفي » إذن بالمعنى الذي حددته للصوفية ، وهو المعنى الذي أوثره وأمارسه معاً ، هو ما أعنيه عندما أقول إن غموض الحس عنده ، وانبهام الأشياء ، يشف عن تدفق للعضوية والخصوبة المكنونة تحت جفاف الكلمات بل تزهدها ، وعند نسك العبارات .

لكني قبل أن أصل إلى هذه النقطة ، أحب فقط أن أشير إلى نقطتين أخريين :

أولا : ماقلت عنه إنه حنين إلى الحَكْي ، وردّة ، على نحو ما ، إلى السردية المألوفة ، على نحو ما ، في قصتين بالتحديد هما « بنت » ، و« الدكان » . ولعلني كنت قد قرأتهما من قبل أن يصل الكاتب إلى نقطة البدء في رحلته الراهنة ، أي عندما كان يتلمس طريقه في عماء مطبق وفي محاولات يائسة — تلك دائما مرحلة حبلى بالإمكان ؛ فإما الإخفاق أو نُجح العثور على نقطة البدء الحق . أريد أن أقول ببساطة إن هاتين القصتين — كما أنت ترى أنني أقول بلا تردد « قصتين » فقط

ـ فيها سرديّة قصصيةٌ مغلقة وتقليدية ، مغلّفة مع ذلك بلغةٍ شعرية ومشغولة ، أكاد أقول ـ ولا أقول ـ إنها لغة مقحمة أو مستعارة .

ومع ذلك فإن قصة « الدكان » مثلا ضرورية فى هذا الكتاب ، لا فى مجردها ، بل فى مجمل سياق الكتاب ؛ أعنى أن البنية الداخلية لهذه القصة ، وجود صندوق الأسرار غير المفصَح عنه حتى النهاية ، هو مجازٌ ومقابل لبنية الكتاب كله ، وهو صياغة أخرى لما يسميه الكتابة الإشكالية ، أو ما أسميه أنا « الكتابة السؤال » ، وهو مرة أخرى بنص الكاتب : « يكمن العلن فى خاطرة تشتهى المُكتمِن » (ص ٤٨) أو « يُغمد السيف ، يودعه الزمانُ المضمَر فى صندوقه » (ص ٦٨) .

ولعله من هنا ، فقط ، جاءت هذه القصة .

أما النقطة الثانية فهى ما أقول من أن الواقعىّ عنده مضفور ضفراً محكما بالحُلمىّ والسرد القصصىّ تخامره أنفاس الشعر ، واليومىّ العادى لا ينفصم عن السيريالى .

فى هذا المعنى يمكن أن أزعم أن الحس الرومانسى عند هذا الكاتب ـ فإن عنده حسا رومانسيا حقيقيا ـ كامن وقائم (انظر نص « وهلة » على سبيل المثال ، حيث تجده واضحا جدا) :

« تبسط جريدة مسائية ، وتقرأ بعيون ثقيلة ، وتشرع فى السكون ، ويهدر الضجيج ، ويصبح الكشك المضىء مصباحا بعيدا .. يغيب لوهلةٍ الضوء ويغشاك حلم الابتعاد » .

وهكذا ، صحيح أنه يُعدِّل ـ بسرعة ـ من نغمات الرومانسية بل من مفرداتها ، فيمزجها باليومىّ العادىّ أو بالتأملّ الشعرىّ إلى آخره ، ولكنها تبقى ـ بمعنىً حسن ـ ساريةً فى هذا النص وفى غيره . أقول ، إذن ، إن هذا الحس الرومانسىّ يستحيل عند الكاتب إلى مشهدٍ سيريالى ـ وهذا تحوّلٌ طبيعى وكأنه يكرر التحوّل التاريخى ـ ويظل المشهد السيريالى غير مُنْبَتٍ عن المشهد الواقعىّ ؛ فهذا كاتب التداخلات والتمازجات ، أو هو بحسب نصوصه نفسها كاتبُ للتكسرات والمغادرات والمداخلات والمراودات ؛ هذه بالفعل لغة رؤيته الحقيقية .

انظر مصداق ذلك ـ واضحا جليا ـ فى « مداخلات ليلية » (ص ٥٢ و٥٣) ؛ وهو نص كثيف الشعرية ، كثيف الشَبَقيّة ، ولعله يُذكِّر أحياناً بما كتبه « بودلير » ليس فقط عن خلاسيّته المعشوقة ، أو عن عشيقته الخلاسية ، بل فى « الروح الجسدانية » المتغلغلة فى النص ، وفى سيريالية الرؤية ، وسريان الحرية المشارفة لفوضى اللاوعى ، أو فوضى ما تحت الوعى ، وفى تمازج المقولات التجريدية والمتعيّنة ، والإشارات التراثية أو الأسطورية الغامضة المستعصية على الفض ، ومرة أخرى لمحات من « ألف ليلة » ، وأصداء من سأم « بودلير » ومقاهى الرومانسية وحروف النصّيين الشكلانيين ؛ تلك أصداءٌ كثيرة وثقيلةٌ فى نص قصير ، ولكنه يبقى فى تصورى من أغنى نصوص الكتاب وأجملها أيضاً . « غموض الحس فيه وانبهام الأشياء » ممتزجٌ بخصوبةٍ عضوية خاصة .

أما شعر الواقعىّ اليومى بما يشارف اللامبالاة بل السخرية بالذات فهو أيضا له مساربه ومستقراته فى نصوص الكاتب ، انظر على سبيل المثال « سوناتا الشجرة » :

« كانت المحطة مزدحمة ، والطريق الذى يفصله عن الحديقة سور حديدى لا يعوق الغبار أو الضوضاء ، أو الموت للزهرات الملونة (كانت) ، أو الصفرة للحشائش النابتة بين بلاطات الأسمنت » ، حتى يصل إلى : « ذكّرها بآدم وحواء ، ذكّرتنى بالتفاحة ، قلت لها إن حواء هى المسئولة ؛ ردت أنه آدم ؛ قلت لقد أغرته ، أردفت لقد استسلم . سألتها : لماذا لا تغربين ؟ صمتت . ولم يكن فى الشارع الصغير شجرةٌ لنا » .

ومع ذلك فإن إلهام السيريالية يسرى فى كل تضاعيف الكتاب . هل أسميها « السيريالية الجديدة » التى ألحظ سريانها بقوة فى معظم نصوص الحداثة المصرية أخيرا ، فى أشعار جماعتى « أصوات » و« إضاءة » ، وعلى سبيل المثال ، البارز المرموق،فى كتابات منتصر القفاش ؟

أما مفردات الكاتب المنتقاة ، على نسق مرهف ، من مادةِ العالم ، لتصبح هى مادةَ النص وتشكيله معا ، التى يتجاوب بعضها مع بعض ، بموسيقيةٍ خفية ، فلنلتقط منها مثلا مفردات ـ أو علامات ـ أو شفرات : « النافذة والباب والشق والشرخ » بما توحيه على الفور من دلالات ، ومفردات « الجدران والظلام » ، و« الرمل » ، و« المطر » ، و« الأشجار » ؛ فهذه كلها ـ وغيرها ـ نغمات أو تكوينات نغمية ، تتردد وتعلو وتخفت ، وتتخذ مواقع بارزة أو خافتة فى سلّم موسيقى تتراوح تركيباته باستمرار ، ومن ثم تدنو وتنأى دلالاته باستمرار ، وهى طبعا دلالات لا تستغلق على التأويل وإن كانت تحتمل ظلاله أو أضواءه المتباينة . الرمل والفتات بحسبته الدقيقة ، ومغزى الانهيار والتفلت والتفتت فيه ؛ المطر بوعده بالخصوبة ، ورمزية الماء الشبقية ، ومغزى الانهمار ـ عُضويا ومحرِّرا ـ فيه ، والأشجار التى تتحول عنده إلى بشر فكأنها حية وملغزة كالبشر ، وكأن البشر مقيدون بأرضهم ، مغروسون فيها كالأشجار . أما « النافذة الباب » فقد ألمحت إلى دلالتها ، واستحالتها فى النهاية إلى منافذ للجسد ، وطُرُقٍ للمعرفة ، ومسالك للوجد والحب .

ومن مفرداته مثلا « الصمت » الذى نجد مرة أنه « صمت غبارىّ » ؛ فانظر كيف تتحول قيمةٌ صوتية ـ أو لا صوتية ـ إلى قيمةٍ بصرية . ونجد مرة أخرى أنه « ينفض عن كاهله عبء الزمن » ؛ فكأن الصمت ، وهو قيمة حسية ، موجودٌ فى داخل مقولة ذهنيةٍ أساسا ، هى مقولة « الزمن » ؛ فذلك أيضا من قَسَمات النص السيريالى ، الذى تحكمه فوضى محدَّدة ، حسيةٌ عقليةٌ معا .

وعندما نصل إلى آخر مطاف هذا الكاتب ، فى هذا الكتاب ، نجد على الفور تحولاً واضحاً يستمد عناصره من المراحل السابقة ، ولكنه يتمثلها ويُدخِلها فى تجربة مباينة ومشابهة معا ، هى تجربة النُشدان الصوفى ـ بالمعنى الذى حددته أكثر من مرة ـ تجربةُ نشوةٍ تشتمل على كل من الشبقىّ الجَسَدانىّ والتأملّ الروحىّ ، وتتجاوز ـ هى كذلك ـ هذين النوعين من الخبرات ، لتصبح ـ ككل التجارب العميقة ـ تجربةً ، أى خبرةً عَبْر نوعية ؛ فالمادة وصورتها ، والرواية وكتابتها ، هما أمرٌ واحد متعدد المستويات .

ليست الصوفية ، كما لا أنِ أقول وأكرر ، هنا ، خرفية أو تقليدية ؛ هى اقترابٌ من وهج مشاع وتوقٌ لا يمكن رده ، نحو عبورٍ

ما لا يمكن عبوره ، يكابد الكاتب ــ كل كاتب مُعَنًى ومُعَنٍّ ــ دائما فى هذا السياق ، مهاجمة المحال ، ولا يني يكرر المكابدة بلا انتهاء . استحالةُ اللغةِ الصوفية مقرَّرة ؛ فلا يمكن نقل الخبرة الصوفية تلك إلى ساحة اللغة ؛ هى بطبيعتها تتأبى وتتمنع على التعبير بكلماتٍ أو بأى شىء . ومن هنا كانت صرخات وجْد الصوفيين ؛ ومن هنا مراودتهم التى لا تكفّ للمُباح وغير معاً من نِثار الكلام ومنظوماته ؛ ومن هنا ما يشبه الأحلام وما يشبه الهذاء فى أعمالهم . من هنا شبه النص الصوفى والنص السيريالى .

ما من شك فى أن الموقف المعاصر ، الآن ، من الصوفية موقف صحيح ، فى حدوده ، إذ يرى أن لها قيمة تاريخية واجتماعية ومعرفيّة معا ، فى أنها بالتحديد مقاومةٌ للآليات السائدة ، واعتراض فعال على النظم الغالبة ، واحتجاج أساسىٌ قائم ضد أنساق المعرفة المكرَّسة ، وخاصة فيما يندرج تحت العلاقة بالمطلق ، وفى أن علاقة الصوفيين العِظام بالمطلق لم تكن ــ ولا يمكن أن تكون ــ علاقة التسليم والإذعان والقبول بالمألوف ، بل هى أساساً علاقة سؤال ، وبحث ، ورحلة عذابٍ ووجد .

ولا غبار عندى فى ذلك كله ، إلا فى أننى أرى المطلق ، أساساً ، إنسانيا ، وليس عندى « مطلق » إلا فى الإنسان ، وهو بطبيعته يقينٌ ملتبس موضوعٌ من البداية للسؤال .

أما استحداث دلالات جديدة لما يسميه الصوفيون القدامى « الحَرْف » فهو من حق الشعراء والفنانين الجدد ، بلا جدال . واستيلادنا للجديد فى « الحرف » ليس اتباعا لنمط ، ولا ضرباً فى سُبلٍ معبَّدة مطروقة .

وهو ما يحاوله ناصر الحلوانى ، بنُجْح متراوح ، فى هذا العمل ، فى هذه المهاجمة للمحال .

وفى « مراودات الوجد » ، و« حرف » ، و« مداش البدء » ، و« أول الرؤيا » على الأخص ، سوف نجد آثار هذه « المهاجمة للمحال » ورسومها .

تتعقد التجربة وتكثف وتغمُض ، ولكنها تستضىء أيضا وتتطهر من كثير من الفضول الذى كان يجىء أحيانا فى أعمال الكاتب المبكرة ، ولا تخلص أيضا من بعض اختلاط وبعض اضطراب ــ فهذا هو أوعر أشواط الطريق .

« خطاك حروفُك فسِر إلى أرضٍ تبتغيها » .

ليست رحلة الفن مجرد رحلة جمالية فقط بالمعنى الأبسط للجماليات ؛ هى رحلة كشفٍ معرفىّ ، أو ــ على الأصح ــ بحث معرفى لا يهن ولا تؤوده العقبات . هذا من معانى الخبرة الصوفية ؛ خبرة الفن والحياة معا ، وخبرة السؤال الذى لا يكفّ .

وعلى غرار الخبرات الصوفية التراثية يأتى التشكيل الحوارى فى هذه « القصص القصائد » ، عنصراً محوريا . وكأن التشكيل الحوارىّ هو أيضا من خصائص الخبرة الصوفية تلك ؛ لأن الحواز هذا معناه سؤالٌ متصل وليس معناه العثور على جوابٍ قطعىّ . ولكن السمة الجديدة المهمة هنا هى ذلك المزاج أو المزيج الذى يجمع بين استلهام النص الصوفى التراثى واستلهام نص « ألف ليلة وليلة » لغناه الشعبى وشحنته الرمزية الهائلة ، التى لم تكد تستكشف بعد ، فى أدبنا ، إلا إذا استثنينا نصوص بدر الديب : « تودّد الجارية » ، و« قمر الزمان » و« حاسب كريم الدين » ، وبعض النصوص فى « ترابها زعفران » .

وقد يَعِنّ لقارىء معين من قراء هذه النصوص أن يتساءل : أين « الإنسان » ؟ بمعنى الإنسان « الواقعى » الذى يعيش فى المجتمع الذى نعرفه ، هنا ، فى هذا الموقع من الأرض ، فى هذه الحقبة من الزمان ؟

لا إجابة عندى إلا أن أدعوه ، مرة أخرى ، إلى قراءة هذه النصوص كما ينبغى لها أن تُقرأ ، أى أن يَقرأ لا كما عوده الكتاب الذين سموا أنفسهم « واقعيين » ، ولست أظنهم من الواقعية بشىء ، ولكن كما ينبغى أن يُقرأ « الواقع » المعقّد ، الغنى ، المتعدد الطبقات ، المفتوح الدلالات ، الذى ينضوى تحته الحلمُ ، والشعر ، وجموح التصوف ، جميعا .

هذه نصوص لا تقبل سهولَة التلقى ، ولا فجاجةَ تصورٍ مغلوط عفا عليه الزمن ، عن « الواقعية » باعتبارها شعاراً وصيغة تقليدية نمطية .

إن سرية هذه القصص ــ القصائد ، وسحريتها تتيحان لك إدراكا أعمق ــ وأقرب إلى الجوهر ــ لهذا الواقع الأعمق ، والأقرب إلى الجوهر .

ولم يكن من الممكن أن تكتب هذه النصوص إلا فى هذا الموقع من التاريخ ، ومن العالم ، ولكن لعل مزيتها أنها ، أو أن هذا المجرى من الكتابة ، على تاريخيتها ، يمكن أيضا أن تتحدى التاريخ .

وفى النهاية ، فمازالت قضية السردية ــ مهما كانت سماتها ــ فى هذا النوع من الكتابة قضيةً محورية .

وهنا أستطيع أن أخلص إلى أن القسمة الأساسية فى كتابة ناصر الحلوانى ــ من هذه الزاوية ــ هى سرديةٌ داخلية ، تستند إلى العناصر اللونية البصرية ، الحسية العضوية ، والوجدية التأملية .

وكما هو المتوقَّع هنا فى إطار الكتابة الجديدة ، الكتابة عبر النوعية ، القصة القصيدة ، فليست هناك حبكة بالمعنى التقليدى أو المتوقَّع ، ولا حدث خارجى مفصَّل أو غير مفصَّل ، بل ليست هناك تقنيات تنتمى إلى ما أصبح اليوم « حساسية جديدة تقليدية » : كلاسيكيةً الآن ، من نوع المونولوج الداخلى ، أو كسر الزمن وتداخله ، أو حضور الحلم ، أو استحداثات فى اللغة ــ هذه مواضعات السردية الظاهرة فى كتابة الحساسية الجديدة التى عمرت الآن ما يقرب من عقدين من الزمان ، وهى مواضعات لا محل لها فى نهج القصص ــ القصائد ، أو الكتابة عبر النوعية ، فكأنها مواضعات قد رسخت وقُبِلت واستُوعِبت ، وفرغنا من أمرها .

أما القصة ــ القصيدة ، الكتابة عبر النوعية ، فلها مواضعات أخرى ؛ مواضعات السردية الداخلية الباطنية ، التى تفيد من تقنيات الحساسية الجديدة وتستوعبها بالطبيعة ، وتتجاوزها .

القيمة الشعرية أساسية هنا ، وقيمة التكثيف ، أو الصفاء ، أو بيوريتانية النص ، تُطهِّره وتقطِّره ، هى التى تحتل المكانة الأولى ، وقد كانت هذه القيم موجودة أو كامنة فى تيارات معينة من التيارات المنضوية تحت مظلةٍ شاملة أسميتها « الحساسية الجديدة » ــ ولها معنى « تاريخى » محدد ــ أما هذه النوعية من الكتابة فهى تعتمد اعتماداً

أساسيا على هذه التقنيات ، بحيث يحل اللون ، مثلاً ، مجرد اللون ، محل الشخصية أو جزء من الشخصية ، وتأتى اللغة ، مجرد اللغة ، فى مكان السرد ــ مهما كان السرد متقطعا ، متداخل الأزمنة ، حلميا أو محايد النظرة . ومن هنا كانت الشعرية محورا أساسيا وليست مجرد حيلة تقنية ، أو عنصرا بين عناصر أخرى .

ومن هنا أيضا ، ربما ، جاء « سحر التصغير » أو « غواية الوجازة » التى بدأت بها هذه الدراسة ؛ سر المنمنمات الذى يطوى جناحيه المغلقتين على إمكانات الشساعة والسعة التى لا تكاد تكون محدودة ، والتى تقطّر وتنقى تلك الصدمة التى يُحتمل ألا تكون محتملة لو أُطلِقت على المتلقى بكل تفجّرها .

*

٢ ــ منتصر القفاش

ومنتصر القفاش مبدع آخر موهوب ، ذكى وقادر . وهو من أبرز شعراء « القصة ــ القصيدة » الحديثة .

وكتابه الذى نعرض له هنا نص واحد ، على تنويعات متعددة . وهو نص مفتوح الموالج والمسارب ، قد يكون ملتبس المنعرجات ، ولكنه يقوم على نواة محورية غائرة هى مساءلة الوجود ــ مساءلة النص ، أو على الأرجح مُسَاءلة « النص ــ الوجود ــ النص » .

ليس فى نصوصه حكاية تحكى على النحو المألوف فى ذلك ، حتى لو كانت تقنيات الحكاية هى تقنيات « الحساسية الجديدة » من تشابك الواقعىّ والحلمىّ ، وتداخل الأزمنة ، وشاعرية اللغة والرؤية ، والتباس الأسئلة ، وكسر النمطية ، وتفتيت الشخوص والأحداث ، إلى آخر ما كرسته كتابات الحساسية الجديدة (التى أصبحت اليوم تاريخية) من تقنيات وطرائق للرؤى .

تجاوزت « القصة ــ القصيدة » ــ أو « الكتابة عبر النوعية » ــ هذه المرحلة كلها بعد أن استوعبت إنجازاتها ، وتمثلتها حتى غدت هذه الإنجازات ، اليوم ، مأخوذة مأخذ الشىء المسلم به ، وسارية فى جسد الكتابات الجديدة مسرى المقومات الأولية التى هى من فرط كونها أساسية قد أصبحت منسية وفطرية تقريبا .

وإنما آلية السرد عند هذا الكاتب هى آلية الخفاء ، والباطنيّة ، والجوانيّة .

والخفاء هنا ليس الكتمان الكامل ، ولا استغلاق الدلالة .

والباطنية ليست هى المصطلح التاريخى بل اجتهاد محدث فى تعريف طريقةٍ سردية . والجوانيّة ليست مجرد الوجه الآخر الداخلىّ للظاهر اليومى ، وليست مجرد الجانب المعكوسّ لما نعرفه ونراه فى مجرى حياتنا اليومية العملية ، بل هى آليةٌ ديناميكية متحركة وفعالة ، ولها أكثر من مستوى واحد للحركة .

آلية السرد الداخلى ليست جديدة ، بطبيعة الحال ، كل الجدة (لما الجديد كل الجدة تحت الشمس ؟) وليست تقنية مقصورة على هذا الكاتب وحده من بين مُجايليه . وإنما المناط هنا هو سيادة هذه الآلية وغلبتها على كل نصوصه ــ أو على كل هذا النص الواحد المتعدد النغمات .

هى آليةٌ تقوم هنا على الوجازة والتكثيف والتركيز التى هى سمات هذه الكتابة الجديدة ، على نحو يشكل ملمحا يكاد يكون مميزا وفارقا .

فى الكتابات التى ارتادت هذه الساحة ، فى الأربعينيات وما بعدها ، كانت ــ ومازالت ــ السردية الداخلية تفيد من الإيجاز والتقطير كما تفيد من تقنيات أخرى من نحو التحليل والتقصى والغوص وراء دقائق التفصيلات إلى حد إيقاف زمنية النص وتثبيت حركته الظاهرية ، حتى لا تُفلت من المشهد الداخلى شاردة ، وحتى يَلُم النص بين دفتيه المنبسطتين كل جنبات هذا المشهد ، فسيحاً وغائرا فى الوقت نفسه .

أما « القصة ــ القصيدة » الجديدة فتكفيها ضربة أو خطفة من هذا المشهد ، قد تبتعثه وتوحى به ايحاءً ، وتومىء إلى تمامه إيماء مفصحا ، وقد تقتصر على مس جانبٍ دالٍ من بين جوانب كثيرة غير مفضوضة .

ربما كان تحليل آلية السرد الداخلى يفضى بنا إلى كشف مقوماتها ، وحركتها ، فإذا كانت تعتمد الخفاء ، والباطنية ، فإن حركتها هى أساسا من المفتوح ــ أو « الموارب » ، العلوى ، الذى يقع على السطح ــ إلى المغلّق الغائر فى العمق ، من السفح إلى القبو ، ومن البوح إلى القبض . ولا تكاد بدايات النصوص ونهاياتها تخرج عن هذا النسق من الحركة إلا لكى تعيد تأكيده مرة أخرى ، ومن ثم فإن علاقة الداخل ــ الخارج هى فى الوقت نفسه علاقة العلوى ــ التحتى ، وأخيراً فإن هذه الآلية تقوم على التعددية ــ الواحدية فى تجاوبٍ يكاد يكون عضويا مع اتجاهات حركة النص الأخرى : من الخارج إلى الداخل ، من السطح إلى الغور ، من الكثرة إلى الفردانية ؛ أى ــ بعبارة شاملة ــ من المحيط الخارجى إلى النواة المركوزة فى العمق .

ومنذ أول كلمة فى الكتاب يتأكد هذا المعنى : « الإيغال فى الحفر » .

فى أول نص :

« ويوغلون فى الحفر »(٢) سوف تجد أول فعل فى السرد هو فعل الفتح ، وأول نظرة هى نظرة العين التى تقع على « فتحةٍ » أخرى .

« دائما ، حينما يفتح دولابه الصغير ألاحظه . كيس من قماش أزرق بهت لونه ، وفتحته مربوطة بخيط رفيع دقيق يكاد لا يبين » .

فى هذا النص تتكرر أفعال الفتح ، بوصفها محوراً أساسيا وليس مجرد أفعال عارضة ؛ فهناك فتح الشباك ، وفتح الشنطة ، بعد فتح الدولاب ، وفتح الكيس ، وليست هذه « الفتوح » نهائية ولا كاملة ولا مفصحة ، بل هى اتجاه ، وحركة ، وليست هى تماما الفعل ، بل هى ملتبسة ، لا تسفر عن كنوزها ، ولا تفصح عن خبيئتها ، لا تفضح المستور وراءها ، بل ، على العكس ، كلما « أوغل » الفتح فى فعله ، زاد دخوله إلى الباطن ، وصار غموضه داكنا ، وغار إلى عمقٍ يزداد بعدا .

ليس فعل الفتح ــ أو الافتتاح ــ إلا بدء حوارٍ مع الباطن المدفون .

هذه هى الاستراتيجية الدائمة فى مُساءلة الوجود ــ النص ، عند هذا الكاتب .

فهو فى النهاية ، ومهما غاص فى جسد نصه ــ جسد الوجود ــ

لا يعود إلينا بدرّة الحقيقة الساطعة الناصعة ، بل يوغل فى السؤال والاستبهام . هذه هى آلية السرد الباطنى الأساسية فى كل نصوص هذه الكتاب . فهو سرد يقوم على فتح المشكلة ، وطَرْق الأبواب ، ووضع الأسئلة ، وإلقاء حزمة من الضوء ، وبالاستعانة بمجموعة من التقنيات الحداثية ينتهى ــ أو على الأصح لا ينتهى ــ بالذهاب إلى عمق أبعد وأكثر باطنية ، يوحى ــ بمجرد كثافته ــ بأن إعادة طَرْق الأبواب ضرورة لا معدى عنها .

فى النص الأول ، دلالة « الحفر » وذهابه إلى الغور ، لا ينبغى أن تفوت القارىء . ولكن الحفر هنا ليس فعلا واحداً ولا بسيطا ؛ الحفر فعل معقد ومركب ، يشارك فيه أكثر من جانب ، أو أكثر من « فاعل » ؛ فيا من شخصيات هنا ، بالمعنى المألوف ، مع وجودها وحيويتها فى وقت معا . ذلك بأن « البطل » يروى كيف وجد تلك الفتاة الفرعونية ، امرأة عارية تماما ، وعلى صدرها موشومٌ اللوتس والفتاة الراقصة ؛ فهذا رسم موجودٌ عليه رسم . وهنالك ثالثة طلبت منه أن يحفرها فوق صدرها ــ هى كذلك ــ وهى الآن تجوب البلاد ، ثم يقول : « أثق أننى حفرتها على صدور الكثيرات » . وأخيرا يختم روايته : « أنتظر لحظة أن يأتين جميعا ؛ سأطلب منهن أن يحفرنها فوق صدرى ، ويوغلن فى الحفر » .

فانظر حركة تبادل ــ وتناسل ــ فعل الحفر ، وانظر تعدديته الظاهرة وواحديته الأساسية .

وبغض النظر عن المعنى العام للحفر الذى سأتناوله فى قسم تالٍ من هذه الدراسة ، فإن « الحفر » على الصدر العارى الموشوم هو أيضا حفرٌ عن قيمة ، وعن دلالة ، بل هو أكثر من ذلك ؛ هو الفعل الذى لا يعود البطل بعده بحاجة إلى شىء ، لا إلى كلام ولا إلى فعل ، « ربما أعود إلى البيت » ؛ فقد اتحد ، فى هذا الفعل ، بالسر ، واكتسب لنفسه القيمة ، حفر على صدرها وحفرت هى الواحدة الكثيرة على صدره . وبذلك تم مستوى أول من الحوار .

ولكن السر ظل مغلقا ، والعودة إلى البيت صمتٌ وردٌ للأبواب على سرها ، « سأصمت تماما » . فإذا كان قد قال ، فى مجرى النص ، « أخاف أن تتلاشى وتغور داخلى » ، فإنه بعملية الحفر والغور والصمت قد توحد بها ؛ فيا من الممكن أن تتلاشى بعد ، بالضبط لأنها بهذا قد « غارت فى داخله » وأمست جزءا منه لا انفصال له عنها .

مع ذلك فإن « الواقع السردى » هنا (بما فيه من خفاء ومن باطنية الشفرة ، ومن حركة النص الذاهبة إلى الاتساع أولا ، ثم إلى البؤرة الداخلية) تدعمه وتسانده وتثريه « واقعيةُ السرد » ، بما فيها من تفصيلات بارعة الذكاء ، ومن حكْى شائق ، ومن سلاسةٍ فى تعاقبية الأحداث بطلب منى أن أدفق فى أشياء أهملها (هو) » ، ومن بناء للتشويق وفى التجهيل ؛ فهذه فانتازيا مرهفة ومركبة ، تتبادل فيها تأثيرات « واقعية السرد » القريب السهل التناول مع « الواقع السردى » الملتبس الذى حُذفت منه الإشارات المرجعية الواقعية ، أو التبريرات أو الشروح الهامشية ، التى تأتى فى متن النصوص التقليدية لكى تسهّل على القارىء تلقى الحكاية ، لا تهز وعيَه ، ولا تمس كَسَل القراءة الأثير المألوف عنده .

هذه الفانتازيا ، بقوة هذا التبادل ، وبفضل هذه الآلية ، تبدو طبيعيةً جداً ، وكأنما هى حتمية .

حركة العملية السردية إذن هى ، أساسا ، من المفتوح ، جزئيا ، إلى المغلق البؤرى ؛ من المنير ، فى حدوده ، إلى الملغز المستبهم الكثيف الدلالة ؛ هى التى تحكم هذه النصوص كلها ، مع تراوحٍ للنغمية ، وتَلَمُّسٍ للمفتوح مرة أخرى وبخاصة فى النصوص الأخيرة .

فى « الجسرح »[٣] ينكشف الشارع أمام الراوى ، فى البداية ، وينتهى النص بـ « إيماءات » لا بالإفصاح ولا السفور ، بل « بما يشبه حياة » فكأنه يقارب الموت .

فى « ويصعد »[٤] يبدأ النص بـ « ثغرة تمنح من بين ثنايا الأشياء رؤية فتحة الجب » . وعلى الرغم من أن العنوان قد يشى بعكس آلية الحركة التى استكشفناها فإن واقع النص أكثر صدقا فى الوشاية عن عملية الهبوط ، ومع أن البطل قد « صعد » فى النهاية إلا أنه « لم ينظر » ، فقط أبصر الجذوة المنزوية التى طالما أخفاها عن الأعين « ثم اتجه إلى الباب الموصود ، فتحه ، وخرج فى صمت » .

سوف تلتقى كثيرا ، فى نهاية هذه النصوص ، بعملية تبادل « الصمت » و« الانغلاق » وحلول الواحد منها محل الآخر .

رأينا أن « الإيماءات » التى تومىء إلى « ما يشبه الحياة » ــ فهو إذن ما يشبه الموت ــ قد حلّت محل الظلمة والانسداد ، وسوف نرى فى « أفق الحرف »[٥] أن همهمات لا تفصح عن شىء محدد ، أو أغنيات تحس كلماتها فقط هى النغمة التى تأتى قبل نهاية النص ، ويحدث ذلك فى عدة نصوص ؛ إذ أخذ الراوى فى صمت يتنقل بين الأوراق فى « ما يسطرون »[٦] ، وفى المشق[٧] يكمل « ما نقص من المفاجأة » من غير ألفاظ .

على أن حركة النهاية فى النصوص ــ فى اتجاه الصمت ، والظلمة ، والغوص إلى الكِنّ العميق ــ وإن ظلت هى الحركة الرئيسية إلا أنها ليست الحركة الواحدة الوحيدة ، فى معظم النصوص ، وعلى الأخص فى آخرها ؛ فسوف نجد حركة أخرى نحو أعلى ، تتضافر مع الحركة الأولى ، وترفع من قيمة وقعها .

فى « ملء المدى »[٨] سوف نجد أولاً أن الراوى يقول « أبحث عمن وَشَموني وأعطونى إيماءات صمتهم » . والوشم كتابة سرية وسحرية كما سوف نرى ، ولكنه فى الوقت نفسه يعرف أن « ما صاح به قد تردد بين الشطآن »[٩] ؛ فحركة الصيحة والهتاف تتضافر وتتضاد فى الوقت نفسه مع حركة البحث عن سرية الوشم والصمت وباطنيتها .

سوف أعبر سريعا على حركة البدايات ــ مرة أخرى ــ لكى أخلص فيها إلى ازدواجية حركة النهاية .

فى النص الرابع « يومض من بعيد »[١٠] نجد البداية فى « النظرة » : « نظر نظرة واحدة » . والنظرة ــ بطبيعة الحال ــ فتحٌ ورؤية واستنارة . ونجد النهاية فى فعل « اللمس » ، لا النظر ، وفى ابتلال أصابع القدمين بقطرات الماء ، على نحو يوحى ببداية فعل الغَرَق . والغرق هو امتلاء الفم بالماء . وقد رأينا كيف انتهى النص الخامس بالتنقل فى صمت ــ والقراءة ، فى حين بدأ بالبسملة ، وهى أول الفاتحة ؛ وللفاتحة أكثر من إيحاء واحد بالطبع .

وفى « المشق » نجد البدء فى الاغتسال ، أى التطهر ونفى

الأدران ، والعودة إلى أصل النقاء ، تقترن « بالتحديق فى فتحة الكيس الكبير » ، وينتهى « العشق » بنص جميل :

« أخذت تتسمع لصوت قطرات الماء وهى تسقط على الأرض ، وصار يأتيها ويُمعن فى البعد ، تحتضنه فيسكنها ويزول فى الصحو ، صريبها يكشف الطريق ويزيد من العشق . وأكمل لها ما نقص من المفاجأة » .

فهنا عناصر الماء ـ الغَرَق ـ الصمت ، والبعد والغلو فيه ، والسكن إلى الاحتضان ـ بما يعنى التوحد والاندماج ـ ضد التفتح والانفكاك . ولكننا نجد ، فى مقابلها ، عناصر كشف الطريق وإكمال النقص بالبوح والنجوى ، وهى حركة مزدوجة ، لكن النغمة الأساسية مازالت داخلية ومتجهة نحو العمق ونحو البذرة .

والماء أو الغرق له دلالته الفرويدية بوصفه شفرة للجنس ، وشبقيته الحسية واضحة . فكأن البصر ، أو النور ، أو الفتح ، هو استهلال هذه الحركة نحو « المعرفة » على مستوى معين ، وكأن اللمس ، والشبق ، والوصل الحميم ، هو نهاية هذه الحركة الأولى ، باتجاهها إلى « معرفةٍ » أعمق وأكثر غورا ، وما تلبث الحركة أن تعود فى دائرة أصغر ، وأصغر ، حتى نقطة البؤرة الكثيفة المظلمة ، المحتشدة بالمعنى ، مرة أخرى ، بلا انتهاء .

وفى النص السابع يتسلل « أفق الحرف » يتسلل الشعاع من خلال الظلمة التى تَغْشَى القبو ، فيبدأ النص رحلة بحثه المعتادة ، ولكنه ينتهى بالتزام الصمت ، لأن المهمهات لا تفصح عن شىء محدد ، والأغنية مع ذلك تَنْفذ إلى الخارج وإن كنت لا تحس كلماتها ، وتتلمس الرؤيا . فهذه هى نهاية الرحلة بالتلمس لا بالرؤيا الكاملة ، بالهمهمة لا بالإفصاح المحدد . ومع ذلك ففى مقابل ذلك حركة متجهة إلى الخارج ، لا تقبل الصمت الكامل ، فما من صمت كامل قط ، والصمت هو فى الوقت نفسه نوع من البوح والإفضاء ، ودلالة .

لن نجد فى النصوص جميعا إلا ما يكشف (ويغطى) ؛ هذه الحركة التى تذكّرنا بأن « ملمس الأيدى . . . قَذَفهم داخل القبو » ، وأن رحلة الغوص الغائرة إلى الماضى هى ، محاولة فتح ثغرة فى القلب الحجرى ، بالنظر ، ثم تمتلىء الغرفة بشخوص الماضى ، فإذا امتلأت فقد أُغلِق الفراغ وحل الامتلاء الذى لا ثغرة فيه ، وإذا كان « نسج المسافات » يبدأ بالعين التى تحدّق فإن امتلاء المكان مرة أخرى ، وشغل كل فراغه المحاورات ، أى بالكلام المحتشد ـ لا التحديق ـ النور ، هو منتهى وإعادة مبتدى هذه الحركة الدؤوب . أما فى النص الأخير فإن الدوائر الكبرى ينغلق محيط كل منها على دوائر تتتالى فى الصغر حتى نقطة المركز المنفردة » ، فهذا أوضح تقرير لحركة السرد ، وحركة البحث عن الجمالية وعن المعنى وعن القيمة معا ، بنص النص نفسه . أما النهاية هنا فسوف نجدها مزدوجة : « الفواصل والأسباب والأوتاد التى تشغل الفضاءات » من ناحية ، وما « يمنحك أن تنصت له وهو يقرأ أول شطر من القصيدة ، وتبصر فى اللحظة قصائد من هتفوا بالأسماء » .

إن النص يقول لنا دون مواراة ، فى « شطآن » :

« إن رغبتى بدت لى قادرة على التحقق والتكشف » ، و« انتبهت ـ فى « وقع الخطى »[١١] ـ لوجود الكثير من النوافذ المفتوحة تتسرب منها أشعة ضوء محاولةً الامتداد إلى آخر مدى ، وفى الوقت نفسه فإنه « بعد صمت طويل . . . (هناك) سبيل لم تطمسها خرائط ، وخطى آتية من بعيد ، وعيون تكشف ما نأى » .

ها هو ذا وقع الخطى يوغل فى الحفر ويصعد ، ملء المدى .

ومن هنا يأتى خفاء التعليل فى هذه النصوص ، أو التعليل السحرى للأحداث . فما من شرحٍ منطقى ومعقولٍ للأسباب التى تترتب عليها أحداث ما ، إن البيت يُبنى ، مثلا ، لكى تُحفَر أرضه ، وتتكشف الخبيئة فيه عن المرأة موشومة الصدر . وأحداث كثيرة تُترَك لنا ، دون أسباب .

ليس عكوف هذا النص على مخبآت الآثار ، ونقش الأحجار ، وبواطن الأغوار ، وما يدور فى الآبار ، ومثول الأسرار ، وهكذا ، وهكذا ، من قبيل الصدفة أو الفضول ، بل هو من صميم طبيعة هذه الآلية السردية ، التى أسميتها الباطنية أو الداخلية أو الجوانية .

إن هذا النص ـ مثل بطله ـ « يخفى وجهه بيديه » .
يأتيه صوت النفّرى من بعيد : « . . . غطِّ وجهك وقلبك » .

ورداً على سؤال الجميع لماذا لا تكبر الكتابات والمنمنمات يجيبهم هذا النص المتعلق بالسرية حفاظاً على وجوده ذاته : « إن وضوحها لا يُقْدَر عليه » ، لأن الكتابات والأشياء التى لم يفهمها « لوظلت داخلى كان أجمل » . « إن كلامى سيفقدنى حلاوة السر والكتابة » . إن الرسائل « تحجب كلماتها ، وتذكّرنى ـ فقط ـ بوجودها » ، ويشف عنها الزجاج « دون ابتغاء الوضوح » ، لأن « الكلمات نأت بمعانيها الأولى » ، و« بدت . . آتية من كتاب مجهول موضعه » . « إن ما يتبدى لك فى الطريق دون أن تحدسه هو دليلك » .

هنا سوف نجد عقيدة النص واستباره بطبيعته .

ذلك أن كل نص إبداعيّ ، عندى ، هو أولاً وبالتحديد نص نقدىّ . أما وهم النص الفطرىّ الحوشىّ المُلهَم رأسا من عَبْقر ، دون أن يمعِن النظر فى ذاته ، حتى من وراء ذاته ، فهو وَهْمٌ قصير العمر ، قريب الذبول والجفاف ، لأنه يبقى على السطح ولا قوة له على أن يضرب بجذوره فى العمق الضرورى لغذاء كل إبداع ، أرض الفكر وأرض الأسئلة الكبيرة فى ساحة المعرفة .

وهذا ما يضرب معظم إبداع أجيالنا الجديدة ـ والقديمة أيضا ـ بالقصور ، وقِصَر الأجل ، وتفاهة الملاحظات الظاهرية مهما بدا من براعتها ودقة رصدها الخارجى .

وهو على وجه التحديد ما يظل مصدر الثراء الفادح العظيم فى نصوص « بدر الديب » على سبيل المثال ، وهو ما آمل ، مُلِحّاً فى الأمل الحثيث ، ألا يغيض أبدا عن كتاباتى الروائية الشعرية النقدية معا ، دون فصلٍ قاطع بين هذه الأنواع ، وهو أيضا ما تنفرد به نصوص « نبيل نعوم » المجهول، الذى أعده من أسلاف هذا الجيل الحديث فى تيار « القصة ـ القصيدة »*.

وذلك ما يستند إليه بقوة نص منتصر القفاش ، فى بداية رحلته .

القيمة الفلسفية هنا ـ أيا كانت درجة نفاذها وإحاطتها ومستواها ،

وهى تصل فى ذلك هنا ، وأحيانا ، إلى درجة عالية ـ تحل محل القيم التشكيلية أو البصرية البحت ، التى نجدها فى نصوص « ناصر الحلوانى » مثلا ، ولكنها لا تنفيها عن ساحة النص بأى حال .

استبصار نص منتصر القفاش ، إذن ، بقصيدته « الباطنية » (بالمعنى المُحْدَث وفى السياق الفنى فقط) هو إدراك سارٍ فى تضاعيف النص بمعنى شيخنا النفرى : « لن تقف فى الرؤ ية حتى ترى حجابى رؤ يةً ورؤ يتى حجابا » .

هذه الكتابات « كنت سألفّها بقطعة من عباءتى » ، ولكنه لم يفعل . هذا هو الغطاء ـ الحجاب ـ الصمت ونقيضه معا ، « مناطق فى الحلم تبوح دون قول » ، هذا هو الكلام الذى يظل محتفظا بحلاوة سريته ، الإفضاء دون افتضاض .

فى النص السادس سوف تجد أن الشخصية الأنثوية « ترى عريها الآن فتشعر به يتشكل وفق أشيائها » . أشياؤ ها هى حليها ونقوشها ورموزها ، هى « كتاباتها » بمعنى من المعانى .

النص فى « شطآن » يسائل نفسه :

« هل استقرار المركب فى داخلى هو السبيل الوحيد لرؤيته ؟ أرغب أن يراه الجميع ، ويظللهم شِراعه إلى آخر مدى » .

ومع ذلك فهذه كتابة ـ موشومة عارية الصدر ـ « لن تذهب إلا إلى الذى لم يرِ » ، وهى « على هيئة زهرة وريقاتها تميل إلى الداخل » مثل عنق الزجاجة المسافرة فى خضم الأمواج ، تلك نفسها التى « يشف عنها الزجاج دون ابتغاء الوضوح » .

لعل هذا الولع بالداخل ، بالمخبوء ، بالكِنّ الكنين ، هو ما يعطى « للبيت » موقعاً مهما بل محوريا فى هذه النصوص جميعا .

والحال أن الداخل هنا ليس فقط هو الداخل النفسى السيكلوجى البحت ، ولا هو بداهةً مجرد الداخل للخارج المرئى الظاهرى ، ولا هو ـ فقط ـ ذلك الداخل التراثى ـ الغوص وراء لمحةٍ من الماضى الفرعونى الحىّ أو الماضى العربى الحىّ ، هو ذلك بالتأكيد ، لكنه إن صحت رؤ يتى « داخلٌ نصىٌ » ، يقع فى سياق الفن ؛ إنه يقلب النص من حكاية أحداثٍ ظاهرية تجرى على سطح الحياة ، إلى سرديةٍ جوانية تجرى فيها دراما تأملاتٍ وأسئلة وبحثٍ وجدانى ، لها منطقها الخاص المترتب على آليةٍ سردية خاصة ، حددتْها فى اتجاه حركتها النصية .

هذه إذن كتابة سِردابية وقَبْوِيّة ؛ إنها كتابة الخبيئة ، كما أنها خبيئة الكتابة .

إنه « يشعر به (هذا المكان ـ أو مكان النص) فى داخله ، بل الآن يرى أنه كان يحمله ويحفظه فى داخل المنطقة التى تغيب فى انغمار ضوء كثير » .

ومن ثم فإن داخلية النص وغيوبته فى غمرة الضوء الكثير تومىء إلى علاقة الداخل ـ الخارج ؛ الظلمة ـ الضوء ، التى تغمر هذه النصوص .

انظر إلى كل هذه البيوت والشوارع والمزارع والنخيل والأعمدة ، التى كانت مرسومة فى الخرائط ، موشومةً محفورةً منقوشةً ـ أى مكتوبة ، بكلمة واحدة ـ وقد خرجت بإشارة من يديه ، لتأخذ مكانها فى صمت ، أى تجسمت وتعينت واكتسبت أو استعادت وجودها الفعلى ؛ تلك هى الفتاة الفرعونية نفسها وقد تجسدت وراحت تجوب الأرض ؛ تلك هى المراكب المرسومة التى تخوض غمار موج النص وقد أطلقت أشرعتها ، بل إن العجوز ـ وهو نفسه رسم ـ يتجسد ، ويوجَد فى الخارج ، خارج الرسم أو داخل الكتابة ، لكى نعرف أن المركب المرسوم ـ الموجود المتجسم ، هو أيضا وشمٌ على صدر العجوز الذى هو نفسه وجهٌ مرسوم ، يقول كذلك : المجاديف داخل المركب . وذلك فى النص الثالث هو الحدث الذى يجرى أولا فى داخل الكتاب ـ كتاب كليلة ودمنة ، ولكننا نراه يحدث خارج هذا الكتاب ـ ودائما داخل النص . وفى هذا النص نجد أن الجب المكتوب هو الجب الموجود ؛ فهو فى الداخل وفى الخارج معا ، وأن ساكن الجب هو بطل السرد . ونجد أن الكوة المفتوحة فى السماء هى نفسها المفتوحة فى سقف الغرفة ، وأن الجذوة المخفية عن العيون هى التى تتكشف فيراها الراوى ـ الرائى معا ، وأن الباب الموصود يُفتح ، كما تمتلىء الغرف بالأبواب . وفى النص الثانى عشر « نسج المسافات » ، المنسوج على النول يصبح موجودا فى المسافة ونجد أن المسارب تخترق السدود ، والسراديب فيها مركّبة ومفتوحة فى الباطن ، تحت السطح . فهذا نصٌ مفتوح بأكثر من معنى ، ومستغلق مستبهم بأكثر من معنى أيضا .

*

الوجه الآخر للباطنية والجوانية هو ـ كما ينبغى ـ وجه المكاشفة ، والسعى اللاهج نحو التواصل ، ونحو التكامل ، ونحو إقامة علاقة حميمة بالآخر (الذى هو ، فى عقيدتى ، دائما ، « الأنا ـ الآخر ») .

منذ النص الأول نجد فتاتنا الفرعونية القوية الحضور « تركض وتعانق الجميع » : « ود أردت أن يقاسمونى حبها ، كلهم » . ونجد أن علانية الحفر منشودة مبتغاة : إنها تجوب البلاد عارية الصدر « ليرى الجميع » . ونجد أن « الاستغراق فى الوصف يُكسبه دائما وجهاً أحبه وأتمنى أن يبقى ولا يذوب فى لحظات صمته الطويل » . وسوف نجد فى النص السابع أن « الآخر يقدر على الولوج فى روحه ، ويقدر على دفق الغناء فى العناق » . أما النص الثامن فإن الراوى يقول عندما يتحدث عن مركبه المرسوم ـ الموجود معا « أرغب فى أن يراه الجميع ، وأن يشاركونى صوت ارتطام الموج بجدرانه » .

فانظر كيف تتكرر صيغة الرغبة فى أن « يرى الجميع » وأن « يشاركوا » .

فى النص نفسه : « هل لوّحتْ له أيدٍ ، هل نادوه باسمه ، أم كان النداء للحلم ؟» . والنداء ـ نداء العم للراوى ـ يتكرر فى النص التالى ويصبح مرغوباً ومرفوضاً معا . وفى النص الحادى عشر يدور حوارٌ على غاية من الأهمية والتدليل :

« دنوت وحدى إلى ما انفرد من رسائل وصحت :
ـ من كتبـك ؟
ـ كل مَن لم يكتبـك .
ـ والسبيل إليـكِ ؟
ـ قَذْف الزجاجات لتصل إليكِ .
ـ وأين اللقاء . . ؟
ـ . . . .
عادت الأصوات لتنأى بدنوىً . . . . »

ففى هذا الحوار الشديد الوجازة والتركيز إيماءاتٌ ــ صوفية الإيحاء ــ إلى أهم عناصر الهمّ النصى عند هذا الكاتب : الانفراد ــ الوحدة ، الكتابة ــ التواصل ، الأنا المتكامل مع الآخر ، مَنْ كَتَب الرسائل هو الذى لم يكتبْ المتلقى لها ، فالعلاقة بينهما موصولة ، أو السعى إلى وصلها قائم . وقَذْف الرسائل فى اليمّ يهدف إلى أن تصل إلى هذا المتلقى المجهول الذى هو معروفٌ أيضا من أول لحظة (كما أن حركة قَذْف الرسائل فى غمار اليمّ المجهَّل هى أيضا حركة النص من الخارج إلى الداخل إلى الخارج مرة أخرى) . أما أين يتم اللقاء فلا جواب عن هذا السؤال أبدا ، وكأنما اللقاء نفسه ــ وليس فقط موقعه ــ يظل دائما موضوع سؤال .

فى النص الأخير « نظم الأسماء » سوف نجد تقريراً بأن « الوحدة خالصة لى » . ومنذ النص الثانى كان النص يقول : « أيقن أن وحدته ليست عبثا ، وأنها رفيقته إلى المنتهى » . وسوف نجد فى الوقت نفسه أن النص كله إنما هو بحث لاعج عن طريق التواصل .

« وصلت إلى حد النهاية ، جمعت كل رسومى دون أن أفصل بين المراكب والوجوه والوشم . ووجدتنى أحكى لها ما رأيت » .

هذا التمازج والتراكب والتداخل تتضح فيه « الوجوه » ــ عندى ــ بوصفها الكلمة ، الإشارة ، المفتاح ، وكونه يحكى لها « ما رأيت » هو البوح والسعى إلى التواصل ، هو حافز الفعل النصى كله .

فى هذا السياق نجد أن شفرة الانطلاق والبوح ، والسعى إلى الوصال ، إلى الاكتمال ، شفرة متعددة العلامات :

« فرد الأصابع إلى آخر مدى » .
« انطلاق الطيور المنقوشة تشق عنان السماء » .
« الوجه يتماوج بعيداً بروم الانطلاق » .
« الكتابة تستمر فى كتابة نفسها إلى آخر مدى » .
(الكتابة هى طلب الآخر ليلج فى الذات ، هى طلب الحب ، إلى آخر مدى لا ينتهى) .
« خطواتى تجد مبتغاها حينما نسير فى الطرق البعيدة . . . دون نهاية » .

« أرى الطرق تتفتح عارفة خطاها وعارفة أنه يرومها كلها » .
(طريق المعرفة ليس فقط معرفة الأشياء الأخرى بل معرفة الآخرين أيضا) .
« معه تأخذنى الطرق لأتتبع ما تخفيه من حياة » .
(الطريق سبيل الانطلاق ، والتحرر ، والتواصل ، بعيدة ولا نهاية لها ، بل تمتد فى أزمنة عدة ، وهى هى التى تعرف وتتفتح ، للطرق حياتها المستقلة ، وإرادتها للمعرفة . وليست الدلالة الصوفية للطريق بحاجة الآن إلى فضل بيان . وهى دلالة ليست غائبة عن هذه النصوص بأى حال) .

هنا أيضا سوف نجد المقابلة ، والحركة المزدوجة الاتجاه ، فالحبس والإطلاق للطيور ، والفرد والقبض للأصابع ، والنقش الجلى السافر ينطوى على الثنايا الغامضة وعلى غياب الدلالة فى « انغمار الضوء » ، وساكن الجبّ فى الغور والظلمة هو الذى يصعد للنور وللكشف ، بل إن الطيور ــ شفرة التحرر والانطلاق والتواصل ــ هى التى يُجْدَل من أرجلها حبل يُضْفَر بالحبل « الآخر » الذى سوف يصعد عليه ساكن الجب « الآخر » ــ شبيه التنين ــ بل هو « التنين » . فكأن الحبل الواحد المثنى المضفور من آثار أقدام الطيور الكثيرة هو أيضا أداة الانطلاق والتحرر من أنياب التنين التى تقضم الحبل فعلا ولا تعوق الصعود مع ذلك .

*

يتصل ذلك على نحو وثيق بجدل آخر ، فى كتابة منتصر القفاش ، غير جدل الداخل والظاهر ، والسطح والغور ، والأنا والآخر ، هو جدل المتعدد ــ الواحد .

مرة أخرى يحمل النص الأول نواة هذا الجدل :
« أثق أنى حفرتها على صدور الكثيرات » . و« كنت أعرف أن هناك أخريات مثلها » .

يتكرر ذلك ، إذ نجد أن الشجرة فى النص الثانى تتداخل أغصانها دون توقف حتى تستحيل إلى « كفٍ واحدة » ، بل إن النص الثانى « الجرح » هو على وجه التحديد نص التعددية الواحدية على مستويات مختلفة ، إن فيه الباطنية عندما تتخذ شكل تراكب وتعدد « الشخص ــ الشىء » . وهى قصة مظاهرة نجد فيها أن « هو » المجهول الاسم ــ مثل كل الشخوص عند هذا الكاتب ــ يتوحد بالجموع التى يمكن أن نراها كلاً واحداً فى الوقت نفسه ، والصوت الواحد هو نفسه الأصوات التى انطلقت منذ أن بدأ الركض . و« كل ما حولى يتكسر الآن ولا يثبت فى قوام محدد » . وكفُ الشجرة تلك التى أشرت إليها هى نفسها كَفُ البنت المحبوبة الغامضة ــ كالمعتاد هنا ــ ونقطة الدم تتقطر « من بين أصابعه » ، أولاً ، ثم هى « على جبهتها » ثانياً ، وهى أخيراً على وجه الراوى . وتعددية الظِلال وبُقَع الشمس وتبادل مواقعها وقيمها النصية تمحى فى النهاية واحديّتها المتكسرة . وفى هذا النص نجد أن اللحظة تتكسر عند الملامسة ، ولكنها تتجمع فى النهاية ، و« إيماءات كثيرة فى هذه اللحظة » تتجمع وتَلْتَمّ إذن ، بعد تعددها .

فى النص التالى مباشرة سوف نجد أن قيمة الضفر فى الحبل ــ المزدوج ــ وفى أرجل الطيور ، قيمة تومىء إلى تجميع الكثيرفى واحد ، وضفره فى مفرد ، وأن « الأعين تستشف امتداد الأشياء لنقطةٍ تضمّ كلّ مكان » وأن هناك أمكنة كثيرة ــ فى الداخل والخارج ــ لكنها كلها تقع فى جبٍّ واحد ، وأن ساكن الجب واحد ــ أو مزدوج « إنسان وتنين » ــ ولكن له آثار أقدام عدة .

أما « شُطآن » فهى قصة تعددية المراكب التى تنبثق للوجود من رسمٍ واحد ، وتعددية الوجوه التى تتكرر من وشم واحد ، وإن مواقع السردِ تتبادل أحدها مع الآخر . فى الكتاب كله تتعدد دلالات الكتابة ــ النقش وشفراتها لكى تصب فى واحد ، وتظل مع ذلك محتفظة بتعددها .

فى « ما يسطرون » : « كان القلم يكتبها وكأن أحدا غيرى يملى عليه » ، وفيها « ليست سورة تبارك فقط بل . . . كل ما هو معلق على حوائط البيوت » . . .

الأيات والخطوط والرسائل والرسوم والطرق والخطط والأشعار ، كلها ، متعددة ، وهى هى واحدة .

هذا ، بالطبع ، مع أمر لا يقل عنه أهمية بحال ، هو واحدية هذا النص القصصي ـ الشعري في هذا الكتاب كله ، مع تعدديته في وقت معا ، سواء كان ذلك من الناحية التشكيلية أو من الناحية الرؤ يوية ، إن صح ، ولو للحظة ، أنه يمكن الكلام عن إحدى الناحيتين دون الأخرى ، دون أن يفقد الكلام سحر سره الدفين .

قصة « الجرح » كلها قائمة على تعددية الاحتمالات ، وإمكانية قيامها جميعاً معا ، أو قيام أحدها أو بعضها . وهذا من خصائص « النص المفتوح » ، أي النص المتعدد الدلالات .

في نهاية نص « العشق » :

« عند موتي ضمي أشياءها عن جسدي . قبل أن أكفّن . . . يؤنس وعشق ، لحظتها ، غيرها . أعرف . . . ستكون كل الأحاديث ، وأنني ربما أكونها في النهاية » .

هذه المعشوقة الدفينة ليست واحدة ، هي كذلك . . . أشياءها : قلادتها وحليها ، إنما تكتسب من جسدها هي حياة متجسمة متطابقة ، ولكن الراوي إذ يطلب منها ـ في صورتها الحية الأخرى ـ أن تضع أشياءها ، ويعرف أنه ربما سيكونها ، فهل هو يصبو إلى التوحد معها هي ، أم مع أشيائها التي هي تُجَسِّداتها الصغرى المتعددة ؟

ثُم جدلٌ كامن آخر في هذا النص كله ؛ جدل الأب ـ الابن ، العم ـ ابن الأخ ، المعلم ـ المريد ، الشيخ ـ الفتى ، هي علاقة نجدها في معظم هذه القصص ـ القصائد الجميلة أو فيها جميعا .

علاقة تثرى هذه النصوص بالتقنية الحوارية التي تتأدى ـ كأنها بالحتم ـ من هذه العلاقة نفسها ـ ما ابتذلت تسميته بـ « حوار الأجيال ». وإن كنت أراه حوار الذات مع ذاتها في مراحل متزامنة ومتفارقة الزمن معا ؛ فليس الأب العم المعلم الشيخ في النهاية إلا تجسداً للأنا في صورةٍ مُثْلَى ، أو مبتغاة ، أو حلمية ، في سياق « انغمار الضوء » ، وليس الابن أو ابن الأخ أو المريد أو الفتى إلا ذلك الصبي المراهق الطفل الكامن في دخيلتنا دائما ـ أو ينبغي أن يكون لو لم نُغَيِّبه أو لم نقتله ـ لا يعرف الشيخوخة ولا يعترف بالزمنية .

مع ذلك فقد أحسست في نص « وقع الخطى » بأن المريد الفتى يتمرد على شيخه ومعلمه ، ويبحث عن استقلاليته ، ويجد لنفسه غناء خاصا في طرق خاصة ، ويخرج عن قانون الزمنية ، بوعي واضح .

ويفضي بنا هذا إلى الجدل الأخير الذي أتناوله هنا ؛ جدل الزمنية ـ اللازمنية ، وهو في أحد مستوياته ، كذلك ، حوارٌ مع الحضارات الخبيئة في دخيلتنا الثقافية .

« العشق » هو نص عشق الخبيئة الضاربة في عمق الزمن السحيق ، كما كان ذلك شأن « ويوغلن في الحرف » .

وانظر إلى استخدام « الواو » (حرف العطف) في أكثر من عنوان ، وفي أكثر من صيغة ، فهذا استخدام يقول لنا إنه ليس ثم انقطاع ، وأن الاستمرارية قائمة ودائمة ، وأن البدء ليس من قطيعة بل من اتصال .

في « العشق » تتجسد هذه الزمنية « في أن ما في الكيس لا يكشف عن سر حقيقته إلا بمرور الزمن » ؛ فهذا تقريرٌ بأن الحقيقة « لا تدرَك إلا في الزمن » ، ولكنه تقرير منفيٌّ بتقريرِ اللازمنية في رموزِ هيروغليفية ، ويتجمد الزمن ، لا يوجد ، لم يعد موجودا ، وتتوحد ثلاثة أجساد عبر الزمن وعلى الرغم منه : جسد المرأة الدفينة ، وجسد المرأة الحية ، وجسد الرجل من خلال النقوش والأساور والحزام والقلادة ، التي هي بدورها مُجَسِّدات لها حياتها خارج الزمن وعلى الرغم منه. لذلك فإن الراوي الميّت ، الغائب الحاضر ، الماضي المضارع ، عرف أن المرأة المسجاة في كفنها ، في تابوتها ، هي التي « أسكتته اليقين المفاجيء » ، لأنه « إنسان آخر يتحرك في زمان ومكان يستحضرهما من كل قطعة يخرجها » . تلك من لحظات اليقين النادرة في هذه النصوص ؛ لأنها لحظة يقين انتفاء الزمنية نفسها (فهذا عندي وعند هذا النص سرّاه من اليقينيات) .

إن الحوار مع التراث يُستخدم هنا لضفر « أسطورة شخصية » ليست معارضة للتراث ولا مقابلة له ، بل قائمة برأسها وإن كانت أقدامها راسخة في أرضه ، فهي متفردة وجماعية معا .

نص « يومض من بعيد » يوحي إلى بأنه نص لَمْس جسدِ الأسلاف ، عضوياً وحضاريا ، واللمس في تقديري هو ذروةٌ من ذرى المعرفة ، لأنه حميم ولصيق ، ولأنه يحل محل البصر والصوت والذكرى ، يَجُبُّها جميعا بمباشرته ونهائيةِ حسيّته . أما الأسلاف هنا فهم الأجداد الذين لا يموتون بل يبقون أحياء في دخيلتنا ، أو قابلين للحياة على النحو الذي نريده إذ نلامسهم ، هم يجثمون في داخلنا ـ فيزيقيا ـ وهم ثقافاتنا وتراثاتنا كامنة ومتجسدة في داخل بيتنا العضوي نفسه ، إرادة الأسلاف أن تُدخلنا في أبجديتها ، لكننا نجهد في أن نبصر بين تراكيب هذه الأبجدية ـ أو الأبجديات ـ سرا ، حتى وإن كان تحت غطاء الأوراق الخضراء . والحوائط منقوش عليها وجوه أسلافنا ؛ فهي وجوه مرئية إذن ، ولكن الصوت يقول ، هذه المرة ، على العكس ، « إنْ رأيتها غطِّ وجهَك وقلبك » . لِمَ التغطية هذه المرة ؟ ألأنها منافية للوجه الحيّ والقلب الحيّ ، نقيضةٌ له ، فلا يحتملها ؟ ألأنها باهرة الضوء ، قادرة على أن تكشف لنا عن ذوات أنفسنا ، فلا نحتملها ؟ ألأن « الوضوح لا يُقْدَر عليه » ، أم أن تغطية الوجه والقلب حماية لهما من خطرٍ قاتل ؛ من سطوة الماضي الغابر الذي لا محل لها فيه ، ولا حلول لها في الآن الحاضر ؟ من يعرف ماذا تخبئه أماكن الروح الخفية ، كما تقول « يابنات اسكندرية » .

رحلة التغوُّر في الماضي هي موضوعة « وبينهم يكون الجد » ؛ إذ نجد حلقات الماضي متشابكة ومتصلة ، وعلى الأخص حية تنبض بالوجود ، ونجد أن ثم رغبة لاستحضار الغائبين بقوة الكلمة التي « كان إلقاؤها يكتبها من جديد » .

في « الجرح » أُحيل مرة أخرى إلى تلك اللحظة : « لحظة تَوَقُّف أعرف أنها قد لا تجيء ، وأنني ربما أسمع صوت تكسرها في لحظة ملامسي لها » ؛ فهذا إدراكٌ أوَّلٌ لاستحالةِ الإمساكِ باللحظة ، أو إدراكٌ باستحالة مقولةِ الزمن نفسها .

ومع ذلك فليست مسألة الزمن ، ولا أية مسألة ، موضوعةً مع ذلك وضعا يقينيا ، بل هي بالتحديد « مسألة » أو مُساءَلة ؛ ففي نص « ويصعد » لا ينكشف التراث الثقافي عن ذاته إلا الآن ؛ إذ نجد دلالة أخرى لقصة الجرذين الشهيرين ، الليل والنهار ، اللذين

يقرضان حبل الحياة ، فى حين يقبع التنين فاغرا فاه فى القاع ، ينتظر نهاية الزمن المسطور .

فى « وبينهم يكون الجد »(١٢) يظن الراوى أن الليل لن ينتهى » .
وفى النص التالى « ملء المدى » ، نجد ثم « نداء غير منتهٍ صداه » ، و« لحظة لا تنقضى » . إن صيغة النفى ، اللا انقضاء ، اللا اكتمال ، اللا انتهاء ، هى صيغة أعرفها معرفة حميمة فى كتاباتى الروائية والنقدية معا ، وهى دائما تشى بلواعج الشوق نحو الدوام أو الكمال أو الإيجاد .

أما فى « نسج المسافات »(١٣) فإن مقولة الزمن تنهار انهياراً كاملا . إن ما يحدث على النول لا يحدث فى الزمن ، بل إنه لا يحدث ، لأن الحدثية قرين الزمنية ،والزمن منتفٍ هناوليس كامنا فقط ، ليس خفيا فقط ، إنه أصلا غير قائم ؛ لأن تمازج الوجوه ، الأب الأم الأخ ، هو نقضٌ للانفصال والتعين ، ولأن تشابك مقولات المكان والزمان والإنسان يعنى إنتفاءها جميعا : الغرف ــ الوجوه ــ السنين هى واحدٌ غير متباين . واللاتغاير هو المطلق بمعنى من المعانى . إن نسيج المسافات صيغة للمكان والزمان ، والنص يقول إن غور المكان لا يمكن أن يُسبر ، وأنه قد امتلأ وشُغِل فيه كلّ فراغ ، وأن نسج المسافات هو الوقت الذى تُحشر فيه كل الأزمان ، ومن ثم فإن الزمان ، دون تعاقبيته ودون تسلسله ، هو اللازمان ــ اللامكان معا .

فقدان هذا التسلسل ، أى فقدان الزمن لخصيصته الأولى الأساسية الوحيدة ، هو ما يبتغيه النص الأخير : « حياة توزعت فى أزمنة مختلفة » أى حياة خرجت عن قيد الزمنية .

*

هذه الأليات والرؤى ، وهذه التقنيات والدلالات ، تتخذ لها من « الكتابة » جسدا ، فى قصص ــ قصائد ــ نصوص منتصر القفاش .

« الكتابة هَمّ أساسى من هموم كتابته ، وليست هذه شكلانية بحت، وإنما هى الموضوعة الشهيرة الآن بأن « الشكل هو نفسه مضمونه » .

ليس من قبيل الصدفة إطلاقا أن الذى يحدث فى هذه النصوص ــ القصائد ــ الأقاصيص هو الحفر ــ النقش ــ الوشم ــ الرسم ــ الحرف ــ بُقَع الظلال فى الشمس ، الخط ــ وضع الخرائط ــ النسج ــ التغطية ــ لبس القلائد والحلى والأحزمة والأساور ــ قذف الرسائل فى الزجاجات على ثبج البحر ــ والنقط الدقيقة التى تبقى من كلمات مكشوطة .

هذه هى تجليات الكتابة :

« طلبت منى أن أحفرها فوق صدرها » . . « وعلى صدور الكثيرات » وبعد ذلك :
« فوق صدرى » (النص الأول)
« البقع المشمسة المتناثرة بين ظلال الأشجار لا تثبت تماما » .
« حركة الأغصان الدؤوب كانت تغطى جزءا منها ثم تعود لتكشفه » .
« ثانية . أعرف أن هناك هذه الورقة التى لا تدخل تماما ضمن كثافة »
« الورق . بل هى فى طرف غصنها تستطيع أن ترى بظلها داخل « بقعة مشمسة » .
« فلتكن خطوط كفها المتشابكة فى المجاهل الآن ، ولأبدأ القراءة » (النص الثانى)
« فتح الكتاب وأخذت أنامله تقف عند بعض الكلمات » (النص الثالث) .
« يقترب من حائط نُقشت عليه وجوهٌ يعرفها » . (النص الرابع)
« ما يسطرون » (عنوان النص الخامس)
« حياتى مكتوبةٌ فى هذه الأوراق » (النص الخامس)
« قطعة من الذهب منقوشٌ عليها أيدٍ تمتد » (القلادة)
« نُقِشت عليه (الحزام الجلدى) هذه الرسومات الدقيقة تَقَادَمَ أكثرُها » . (النص السادس)
« لم يكن الرق وورق البردى وعظام الجمال وجريد النخل يصطفون بشكل متناسق . . لكن ما خُطَّ فيهم يسرى بينهم ويكسبهم « أفق الحرف » .
« وصالا ممدودا » (النص السابع) .

(هذه المواد الأولية الجامدة قد أصبحت فى يد الفنان [illegible] حية ، يشير إليها ــ إليهم ــ بضيق الجمع العاقل ، لا [illegible] للنحو بل عن تدبرٍ وإدراكٍ للحياة ــ والعقل ــ « فيهم »)

« قررت أن أبدأ برسم الصدر والوشم » . (النص الثامن)
« صار سهلاً عليه أن يرسم أى واحدة منها (من خرائطه) بامتداد الخطوط »
« وإغراقها وتقاطعاتها دون أن يضيف أو ينقص خطاً واحدا »
« هل آن لى أن أرسم الخرائط أم أن العم قد [illegible] دونها » ؟ (النص التاسع)
« وكأن إلقاءه (للأبيات) يكتبها من جديد » . (النص العاشر)
« رسائل تحجب كلماتها وتذكّر فقط بوجودها » .
« استحالت . . الزجاجات إلى حروفٍ متماوجة » . (النص الحادى عشر)
« أخذت يداه تنسجان عارفاً مسار الخيط » .
« طبعت جبهته خطوطا فوق الأرض مُحددةً ظلالَ القلب » . .
« عالمه الذى قُدَّ من الخط » . (النص الثانى عشر)
« امتدادات خطوط كفٍ تنظم السنين » .
« الورقة الصغيرة . . . تخفى وراءها سطوراً ينضح بينها كشط »
« لكلماتٍ لم يتبق منها إلا نقطٌ دقيقة » (النص الأخير)

فكأنما تدور كل هذه القصص ــ القصائد ــ النصوص ، بلا استثناء ، حول محورٍ أساسىٍ واحد ، هو محور « الكتابة » أياً كانت تجلياتها .

ولكن « الكتابة » ليست فقط إفصاحاً وسفوراً كاملاً فَضَّاحا ؛ إنها دائما بين البوح والغطاء ، بين النور والظلمة ، بين الكشف والمواراة ، بين الرؤية والحجاب .

وإذا كانت الكتابة لغة تسكنها الدنيا ، وقادرة على الخلق فإنها أيضا

تبقى متوقفة جامدة ، ماثلة فى نقوش انحسرت عنها الزمنية ، فى هيروغليفية ثابتة رموزها صور وإشارات .

العرى ــ التجرد ــ الخواء هو الفراغ من المعنى ومن القيمة ، أما إذا تشكل العُرىُ بالنقوش ، بالقلادة والأسورة وضفائر الشعر ، فقد اكتسب الدلالة بل اكتسب الوجود .

النص هنا يقول : ليست الكلمات ما أريد ، ليست الحروف ، أريد الأسماء الأولى » . فهذه إرادةٌ تسعى إلى العناصر الأولى فى الوجود : الماء والتراب والريح ، هذه كتابة تريد أن تختزل الوجود فى مقوماته الأولية الأساسية ، فهل تنجح هذه الإرادة فى مسعاها ؟

السؤال الذى يحتاج إلى تدبر هو : لماذا يتضاءل دور النار أو يختفى من هذه النصوص؟ هل النار الأكالة المدمِّرة عدوٌّ للنقش وللكتابة وللخط ؟ إن الدفن والقبو وباطن الأرض قوية الحضور ، ولكن الاشتعال واللظى والضرام ــ على عكس تدفق الماء أو تقطره ــ نادرةٌ أو غير قائمة أصلاً . ويظل السؤال مطروحا .

إن الخطوط تتشابك ، وتتضامّ ، ولا يبقى منها إلا نقطٌ دقيقة ، والوشم يراوغه :

« كنت أقول فى البدء وفى الخاتمة لا أحد يعلم » .

الكتابة هنا فِعلٌ سرى ، وسحرى ، يتجه من الوضوح إلى النمنمة ، ومن الرغبة فى التخليد إلى ما يقارب التسليم بالفناء ، ولا يريد أن يركن إلى العَرَضية والزوال . وفى الكتابة يمتزج المقدسٌ واليومى ؛ المُنَزَّل وَحْياً والحياتُ العابرِ فى يوميّه وأرضيّته . وفى فعل الكتابة ــ الحفر ــ التسطير مستويات عدة ، ومعان عدة ، تتادى أساسا من الجدل المستمر الدؤوب ــ فى كل نصٍ دون استثناء ــ بين فِعْلىْ الكتابة والقراءة ؛ بين النقش والبَوْح ــ الإفضاء الملغز دائما خلف قدسية الحجاب ؛ بين التأويل والانكشاف المفتوح دائما للتعدد « لا أحد يعلم ، الكل يوقن أنه الحقيقة » ــ أين الحقيقة ؟ بين الاستبهام والغموض واستفزاز القارىء للبحث والتقصى .

الكثافة والتركيز فى هذه اللغة هى كثافة تَعدُّد طبقات الدلالة ، وتكثُّر الإمكانات الشعرية والفكرية فى داخل وجازة النص وقصره النسبى : « يطلب منى أن أدقق فى أشياء أهلها » .

المادة الغفل ــ ورق البردى عظام الجمال إلى آخره ــ تتجسد ، ترِفُ بالحياة ، تتعضىُ وتَعْقِل لأنها مكتوبَة . لقد دخل الحرف جسد « الآخر » وولج فى روحه ، وامتزجت الأشياء بالأشخاص ، والتبس العجوز وما يقول ، اتحد نقشه ورسمه وعلامته ، ما صدر منه وما صار إليه ، الوجه والنقش .

ومن هنا جاء إيجاز « الشعر » فى هذه النصوص ، وضربته ، وموسيقية البنية ، والجملة .

بوسعنا ، إذا شئنا ، أن نحلل بناء النص إلى نغميّاته المتراوحة ، وأن نُردّ ترداد هذه النغميات إلى نسقٍ يأتى كأنه محكوم وإن كانت فيه أنفاس العفوية الفطرية ، الواعية مع ذلك ، ككل « فطرة » فنية .

وسوف نجد على سبيل المثال أن نسق النص الأول يمكن ان يجرى على مسار موسيقى هو : أ ــ أ/ب

جـ ــ ج/د

أ/ب ــ أ

بحيث تكون « جـ » هى المركز ــ البؤرة ، وبحيث تعود البنية إلى نوع من الدائرية الموقَّعة إيقاعاً ترجيعيا ، مع إمكان أن تظهر فى خلال هذا النسق دائرية صغرى يمكن تصويرها بأنها هـ/أ/هـ .

مثل هذه التدريبات اللُعَب التحليلية قد تكون شائقة ، ولكنى أوثر أن أتركها لمن تشوقه هذه اللعبة .

ذلك أن النص يقول لنا عن بصيرةٍ حق ، إن « التفاعيل توقف دفق الحروف »[١٤] ومازال الجدل بين القانون والحرية ، بين الوزن والانسياب ، بين التدفق والتفاعيل ، جَدَلاً يدور حوله كل نصٍ فنىٌ حق .

السؤال الذى يتردد عادةً فى وسطٍ أيديولوجى معين ــ لا غبار عليه فى حد ذاته بطبيعة الحال ــ هو :

« هل هذه القصص « التجريدية » تعبر عن « الإنسان » فى مصر ، فى الموقف التاريخى الراهن ، بإزاء المشكلات الملحة القومية والاجتماعية التى تواجهه الآن ؟

والسؤال بالطبع ، بهذا النوع من الصياغة ــ يحمل إجابته فى طواياه ؛ إنه ليس سؤالاً بل هو تقرير ، وحُكم .

إن القصة ــ القصيدة الحداثية ، كالقصيدة الحداثية ، ليست « تجريدية » بالمعنى المستهدف عادة من هذا النوع من الاحكام : أى وهمية ، بعيدة عن قضايا الواقع المعيش ، وزائفة .

إنها تجريدية بالمعنى الحق لهذا المصطلح ؛ أى أنها معنية بالقوانين الأساسية فى الفن والوجود ، مجردة عن الزوائد والحشو والفضول ، لا حاجة بها للتفصيلات التى يقصد بها « الإيهام بالواقع » الظاهرى فحسب ، لكنها تذهب إلى عمق « الواقع » الداخل ــ الخارجى ، الفلسفى ــ الاجتماعى ، الأغنى بما لا يقاس عن إيهام الواقع القصصى .

هذا النوع من العمل الفنى إذ يغوص فى عمق الإنسان ــ هنا والآن ــ لا « يُعبِّر » أو « يكرر التعبير » عن مواضعاتٍ فنية مجرَّبة وموصوفة ، بل « يوجِد » فناً لا يمكن أن يوجَد إلا نابعاً عن السياق الحضارىّ الذى نعيش فيه ، الآن ، وهنا ؛ فما كان من الممكن ولا من المتصور أن تُكتب هذه النصوص ، مثلاً ، إلا فى هذا السياق ، تصدر عنه وتصب فيه ، ولكن هذا النوع من الفن ، على كل انحيازه للقيم والرؤى التى تلهمه ، ليس مشروطاً فقط بهذا السياق الاجتماعى الثقافى وحده ، بل هو يشتمل عليه ، ويسعى إلى تجاوزه إلى ما هو أرحب وأبعد غورا ، وككل فنٍ حق يبقى تاريخياً ويتحدى التاريخيّة فى وقت معا . مازال مسعى الفن أن ينظم كل الأسماء فى قصيدة واحدة تنتظم كل قصائد العالم . والأسماء الكثيرة التى امحت وتشابكت هى القصائد الكثيرة التى توحدت فى جسد كثيف تضرب فى داخله دماء مظلمة ومشعة معا .

إن اللغة ــ هنا ــ شأنها شأن العملية السردية كلها ، بكل مقوماتها وآلياتها ، تحكى عن الجوهرى ، وتلتقط الدقائق الضرورية وحدها ،

وتترك للقارىء أن يكمل أو لايكمل . إنها تُسدد بقعةً ضوئية أساسية مركزةً وكثيفةً وغامرةً ، تتحرك معك وتترك كل شىء آخر فى الخفاء ، توحى به ولا تبوح كل البوح .

كل فتح يتلوه إغلاق ، منذ البداية ، فكأن الكاتب قد استغنى تماما عن تقنية التشويق ، ولكنه ظل محتفظا بتقنية التجهيل ـ التعريف .

إن اللغة ـ السرد قد انتُزع منها كلُّ ريشها الزخرفىّ ، وبقى لها شعرها الجوهرى ؛ فهل عادت إلى العناصر الأولى ، مقومات الوجود الأولى : الماء والتراب والريح والنار ؟

ما من إجابة إلا بالعودة إلى هذه « القصص ـ القصائد » الجميلة الصعبة . وحتى فى العودة إليها : هل ثم إجابة ؟

○ ○ ○

الهوامش

ـ ناصر الحلوانى

١) مدائن البدء ، نصوص قصصية صدرت عن دار الغد ١٩٨٩.

ـ منتصر القفاش

٢) مجلة إبداع ، أغسطس ١٩٨٧.

٣) مجلة الشرق ، مارس ١٩٨٩.

٤) الإنسان والتطور ، أكتوبر ١٩٨٨.

٥) نسخة خطية .

٦) نسخة خطية .

٧) مجلة إبداع ، مايو ١٩٨٨.

٨) مجلة أدب ونقد ، مايو ١٩٨٩.

٩) مجلة إبداع ، سبتمبر ١٩٨٨.

١٠) مجلة الثقافة الجديدة ، إبريل ١٩٨٨.

١١) إبداع ، ديسمبر ١٩٨٨.

١٢) إبداع ، يوليو ١٩٨٨.

١٣) نسخة خطية .

١٤) نسخة خطية .



الدلالة الاجتماعية للشـــكل الـروائى

فى روايات حنامينة

شكرى الماضى

كثير من الروايات العربية والسورية صورت حركة المجتمع وتطوره بالرؤية الاشتراكية العلمية . ولا شك أن هذه لرؤية تفرض على الروائيين الغوص فى جذور المشكلات التى يعرضون لها،والكشف عن أسباب الفوضى والقهر والارتباك التى تسود المجتمع ، كما تفتح أمامهم مجال رسم طريق الخلاص حسب رؤيتهم،من خلال إيماءات وإيحاءات بالعالم الجديد الذى يحلمون به . وتعد هذه الروايات ذاتها خطوة على طريق تحقيق هذا العالم . ولعل ما يميز هذه الرؤية ـ إضافة إلى العمق ـ صفة الشمول ؛ فها هنا رؤية للإنسان والوجود المحيط به ، وتجسيد للصراع والتناقضات التى تدفع بتلك العلاقة إلى التطور . إن هذه الروايات تبرز التناقضات الموجودة فى المجتمع وتسلط الأضواء عليها فى محاولة لتصفيتها .

وإذا كانت الروايات الملتزمة بالرؤية الاشتراكية تنطلق من إيديولوجية تحدد مفهوما معينا للإنسان ، وتصورا خاصا للعلاقات الداخلية والخارجية التى يتفاعل معها عبر صراعه مع القوى التى تحاول أنْ تقيد تطوره وتقدمه ، فإنها كذلك ـ وربما بفعل ذلك ـ تنطلق من تصور خاص للفن بعامة ، ومفهوم محدد للفن الروائى بخاصة ، ودوره ووظيفته . ولا شك أن هذا الوعى المؤطر بمفهوم للإنسان ، وكذلك بمفهوم للفن ، سيجعل هذه الروايات متميزة عن تلك التى تنطلق من مفاهيم أخرى . ولابد أن ينعكس هذا التباين فى البناء الفنى للرواية ، ويمكن أن نلمس ذلك فى نسيج النهايات ، على نحو ينعكس كذلك على نوعية الأحداث وبنائها ، وعلى نوعية الشخصيات ورسمها . وعلى توظيف الأساليب السردية والحوارية ، وأخيرا على النظرة إلى اللغة واستخدامها .

ولعل مثل هذه العلاقة ، أى العلاقة بين الفن والإيديولوجية ، هى من العلاقات المعقدة المتشابكة . ذلك بأن الفن جزء من الإيديولوجية فى التحليل الأخير . ولكن على الرغم من ذلك فإن للفن استقلالية نسبية . لذلك كثيرا ما اتهم هؤلاء الأدباء بالدعاية والمباشرة ، واتخاذهم الفن وسيلة لنشر الإيديولوجية ؛ وهى أمور تنأى بهم عن ميدان الفن . ومع أن أغلب هذه الاتهامات هى نتاج موقف إيديولوجى مغاير فإن الإنصاف يقتضى أن نذكر أن ما ساعدها على الانتشار هو بعض التجارب الفجة التى سادت مرحلة تاريخية معينة ، لها أسبابها التى لا يتسع المجال هنا لذكرها . ومهما يكن الأمر فإن المرء لابد أن يذكر أن الدعاية والمباشرة يقفان مع الفن على طرفى نقيض . ولكن ينبغى تأكيد أن الانطلاق من إيديولوجية محددة للحياة والإنسان ، ومفهوم للفن ، تجعل رؤية الفنان أكثر عمقا وشمولية وتماسكا ؛ لأن مثل هذه الإيديولوجية يمكن أن تكون سلاحا بيده ، يساعده على تشريح الظاهرة التى يعالجها ، فيظل بمنأى عن تخبطات الحدس والتخمينات التى يمكن أن توقع أدبه وفنه فى وهاد السطحية والمحدودية . وعلى أية حال فإن الفنان الثورى ينبغى ألا يضحى بالفن على مذبح الأفكار ، كما يجب ألا يضحى بأفكاره وتصوراته بالانزلاق إلى عوالم شكلية . فالتناغم والتآلف بين الإيديولوجية والفن هو أمر يرتقى بالفكرة ، ويسمو بالفن فى الوقت نفسه(١) .

غير أن تجسيد الرؤية الاشتراكية روائيا لابد له من مهاد اجتماعى وسياسى واقتصادى وثقافى ، أى لابد من تحولات اجتماعية جذرية .

لذلك فإن المتتبع لمسار الرواية السورية يمكن أن يرى التغيرات الجذرية فى ظروف الحياة الاجتماعية والثقافية بعد هزيمة حزيران ، وكيف أنها هيأت المناخ لظهور مثل هذا الأدب والفن . فقد فرضت هذه التغيرات على الكثيرين التخلى عن الفردية ، ودفعتهم إلى الاتجاه نحو الواقع ومحاولة لم أشلائه المبعثرة . لذلك نرى أن الحقبة السابقة على الهزيمة من ١٩٣٧حتى ١٩٦٧ تكاد تخلو من الروايات التى تجسد الرؤية الاشتراكية فيما لو قيست ـ من الناحية الكمية ـ بالإنتاج الروائى المغاير ؛ ففى هذه الحقبة لا توجد سوى روايات « المصابيح

الزرق » ، و« الشراع والعاصفة » ، لحنا مينة ، وإلى حد ما رواية « جومى » لأديب نحوى .

أما بعد الهزيمة فإننا نجد كثيرا من الروايات التى تصدر عن رؤية اشتراكية ؛ فهناك على سبيل المثال « حرس فلسطينى » ، و« الفهد » ، و« ألف ليلة وليلتان » ، و« من يجب انفقر » ، إضافة إلى روايات حنا مينة ، كما نجد الكثير من الروايات التى تجهد للاقتراب من تجسيد هذه الرؤية ؛ فهناك على سبيل المثال « الأيام التالية » ، و« وردة الصباح » ، و« أحلام على الرصيف المجروح » ، و« يتداح الطوفان » ، و« ملح الأرض » ، و« المذنبون » إلخ .

وإذا كان من السهل رصد أثر التحولات الاجتماعية عند بعض الكتاب (مثل هانى الراهب ؛ وقد تحول من وجودى فى روايتيه « المهزومون » و« شرخ فى تاريخ طويل » إلى اشتراكى فى « ألف ليلة وليلتان ») ، فإن الطريق الأصعب والأكثر موضوعية هو رصد الرؤية الاشتراكية قبل حدوث هذه التحولات وبعدها ، وتوضيح أثرها فى تعميقها . ولذا فإننا سنجد خير معين عند الروائى حنا مينة ، الذى أصدر عددا من الروايات فى المراحل الاجتماعية الثلاث ، وتميز منذ البدء برؤيته الاشتراكية . ويعد حنا مينة رائد هذا النوع من الروايات ؛ فلقد قدم تجربة روائية خصبة ، انطلق فيها من رؤية فنية وفكرية واحدة ، وذلك منذ أول رواية كتبها فى عام ١٩٥٤ حتى آخر ما كتب . إن تجربته الروائية تشكل مسارا متكامل الحلقات ، كما أن الرؤية الاشتراكية والصراع الطبقى تتجسد فى بؤرة رواياته . وربما تميز عن الروائيين الآخرين فى أنه استمد رؤيته الاشتراكية من المعاناة الفعلية على أرض الواقع . وربما وجدنا سببا آخر يميز كاتبنا عن سائر الروائيين السوريين ، يتمثل فى أنه أغزرهم إنتاجا ؛ إذ صدر له حتى الآن اثنتا عشرة رواية . إنه واحد من الروائيين القلائل الذين احترفوا الفن الروائى ، فكانت الرواية أداته الرئيسية وهمه الأخير : « إما أن أكون روائيا أو لا أكون »[٢] .

إن رواياته تمثل تجربة متكاملة يرصد بها جذور الواقع ، ويتتبع حركة تطوره ، ويرهص بمجتمع جديد يعيد للإنسان إنسانيته التى سلبها المجتمع الطبقى المتناحر ، القائم على استغلال الإنسان . وهو ينطلق فى رواياته من مفهوم للإنسان يتمثل فى كونه كائنا طبقيا ؛ وبذلك تصبح مشكلاته (الإنسان وهمومه) نابعة من مشكلات الطبقة التى ينتمى إليها وهمومها ، ومتصلة بها فى الوقت نفسه . وحنا مينة يصور الطبقات التحتية فى المجتمع ، ويتعاطف معها ، ويناصرها ، لأنها تحمل بشائر مستقبل جديد . ومن ثم كانت شخصياته تنتمى إلى البيئة المطحونة ، التى تعانى من القهر الاقتصادى ، والقمع السياسى ، لكنها ــ على الرغم من ذلك ــ تتصف بالطيبة والشهامة . وأهم من هذا أننا نراها تدأب فى البحث عن عالم بديل عبر الحركة المستمرة والنضال مع الجماعة وفى سبيلها . وحنا مينة إذ يركز على الصراع الطبقى والبحث عن عالم جديد فإنه يرى أن الإرادة الإنسانية هى الفيصل فى تحقيق الآمال وحل الكثير من المشكلات . وهو يوضح ما تستلزمه الإرادة الإنسانية من عزم وإصرار ووعى . لذلك فإن أبطال حنا مينة لا تقلقهم القضايا الميتافيزيقية ، كالدين والله ، كما هو الأمر عند بعض أبطال نجيب محفوظ ، وإن كانت التقاليد والأعراف تمثل عقبة فى طريق ما يصبون إليه .

وتأخذ مشكلة المرأة حيزا مهما فى روايات الكاتب ، ويبدو تعاطفه مع المرأة المومس واضحا فى جميع رواياته ، لأنها مضطهدة مرتين ؛ فهو يقف بشدة ضد تحول الإنسان إلى سلعة ، كما يرى ــ وهذا من خلال الروايات نفسها ــ أن الفضيلة والرذيلة قيمتان نسبيتان ، ولابد لكل منهما من ثمن .

وتضفى تجربة الكاتب الروائية على العمل قيمة إنسانية وضرورة لاكتساب الوعى (الثلج يأتى من النافذة) . وتتطور صورة الطبيعة فى رواياته فتتخذ أخيرا صورة مغايرة لما هو مألوف فى الروايات الأخرى . بيد أن تجربة حنا مينة تطمح إلى تحقيق هدف محدد هو الوصول إلى نقطة البدء على طريق البحث عن عالم جديد ؛ طريق الثورة الاشتراكية . لذلك فإن أبطال حنا مينة يختارون طريق المواجهة والتصدى ، الذى لا يخلو من تضحيات جسيمة ، ويتبلور من خلال ذلك كله الوعى الثورى الذى يعد سلاحا يحققون من خلاله وضعا إنسانيا أفضل . ويبدو البطل فى البدء رافضا ؛ إنه يقف ضد التيار بفعل الظروف التى يعيشها ، ولا يلبث أن يصل إلى مرحلة التمرد بفعل أحداث مباشرة ، مثل معركة الخبز (المصابيح الزرق) ، وتحدى المحتكرين (الشراع والعاصفة) ، والرد على الاختفاء (الثلج يأتى من النافذة) ، ورقصة الخنجر (الشمس فى يوم غائم) ، وعالم الغابة ــ الرمز (الياطر) . وتتبلور مشاعر الرفض والتمرد حيث تصل إلى مرحلة الثورة من خلال التفاعل المستمر مع الأحداث ودور الانتماء الحزبى .

وقد تنوعت العوالم الروائية عند حنا مينة ، لكن رواياته تشكل حلقات مترابطة ، تجسد أخيرا رؤيته الفنية ومذهبه السياسى . إن رؤيته الفنية تتطور من رواية إلى أخرى ، وتتعمق تدريجيا . ويأتى تطور رؤيته الفنية والفكرية مسايرا لحركة التحولات الاجتماعية التى كانت ذات أثر كبير فى غزارة إنتاجه من ناحية ، وفى تمكينه من التعبير عن رؤيته الجذرية بقوة من ناحية أخرى .

والروايات التى أصدرها حنا مينة منذ بداية رحلته الفنية تمتد على مراحل متباينة ؛ فقد أصدر المصابيح الزرق ١٩٥٤ ، والشراع والعاصفة ١٩٦٦ ، والثلج يأتى من النافذة ١٩٦٩ ، والشمس فى يوم غائم ١٩٧٣ ، والياطر ١٩٧٥ ، وبقايا صور ١٩٧٥ ، والمستنقع ١٩٧٧ ، والمرصد ١٩٨٠ ، وحكاية بحار ١٩٨١ ، والدقل ١٩٨٢ ، والمرفأ البعيد ١٩٨٣ ، والربيع والخريف ١٩٨٤ .

ويبدو من خلال هذه التواريخ أن هناك انقطاعا طويلا بين صدور الرواية الأولى والثانية ، يمتد من ٥٤ ــ ٦٦ . ولم يقف معظم دارسى حنا مينة لتفسير ظاهرة الصمت هذه ؛ ومن وقف عندها اكتفى بوصفها بالغرابة ، مثل غالى شكرى ؛ إذ يقول « وهكذا فليأذن لى الكاتب بأن أصف المسافة الفنية الفاصلة بين « المصابيح الزرق » و« الشراع والعاصفة » بأنها ليست تطورا طبيعيا وإنما هى أقرب إلى الطفرة الموازية فى غرابتها لفترة الغياب الطويل الفاصلة بين الرواية الأولى والرواية الثانية »[٣] . غير أن هذا الكلام الذى يشير إلى غموض الظاهرة قد لا يقنع المرء بالكف عن البحث عن أسباب صمت الكاتب طوال هذه السنوات ؛ لأن الإجابة الشافية عن هذا التساؤل قد تلقى بأضواء على أثر التحولات الاجتماعية فى تطور رؤية الكاتب الفنية . إن « الشراع والعاصفة » صدرت فى نهاية

مرحلة تختلف عن المرحلة التي صدرت فيها الرواية الأولى . وفي حالة روائي غير حنا مينة قد تكمن أسباب الصمت في موقف النقاد ؛ فقد يسكته إذا كان في غير صالحه ، كما يمكن أن يوقفه مرض جسدي . وإذا كانت هذه الأسباب غير متحققة في حالة كاتبنا فإن تفسير هذه المسألة تفرض على الدارس أن يبحث عن أسباب أخرى .

ولا شك أن تطور رؤية الكاتب في رواياته قد تكون خير معين في مثل هذا الأمر ، على ألا يغفل الدارس الظروف الاجتماعية والأدبية المحيطة بصدور هذه الروايات .

وهنا يمكن القول إن « المصابيح الزرق » تؤرخ أثر الحرب العالمية الثانية في انتشار الفكر الاشتراكي ، أي في امتلاك الوعي الطبقي الذي كان ساذجا متعثرا . أما « الشراع والعاصفة » فهي رد في عمل الاغتراب والتحقق الذاتي الذي كانت تدعو إليه وتصوره روايات كثيرة في تلك المرحلة . لهذا يمكن أن تعد الروايتان بمثابة ميلاد للتناقضات الاجتماعية والثقافية السائدة في الخمسينيات (المصابيح الزرق) والستينيات (الشراع والعاصفة) ؛ أي أنهما تمخضتا عنها ، وهما تمهدان في الوقت نفسه في تثبيت دعائم فن جديد . ومن المفيد أن نذكر أنهما كانتا بتلك المثابة ليس غير ؛ لأن رؤية الكاتب لم تتغير ولم تتجسد بشكل قوي إلا فيما بعد . يضاف إلى ذلك أن الحقبة المشار إليها كانت مليئة بأحداث قومية كان للماركسيين فيها — والروائي واحد منهم — موقف متميز ؛ إذ لم يروا فيها حلا لمشكلات الطبقة الكادحة . وما يؤكد ذلك أن الكاتب كان في روايتيه كأنه في حالة دفاع . أما بعد ذلك فقد انتقل إلى موقع مغاير تماما ، حيث أدت حركة الواقع الموضوعي (الهزيمة) إلى خلق مناخ ساعد على انتشار رؤيته الفنية وقيمها وطموحها ؛ وهذا ما نلمسه في غزارة إنتاجه بعد ذلك .

ويبدو للمرء أن الإجابة عن التساؤل السابق تتصل بسؤال آخر أكثر أهمية وخطورة ، وهو :

لماذا يختار حنا مينة حقبة الاحتلال الفرنسي إطارا عاما لشخصيات رواياته وأحداثها جميعا ؟ فهل تراه يغفل الحاضر ويهتم بتصوير الماضي دائما ؟ أم تراه يصور الحاضر فيقوم بعملية إسقاط تاريخي ؟ ولكن لماذا هذا الإصرار ؟ هل يكمن في خوف الكاتب من بطش السلطة ؟ أم يكمن في أسباب أخرى أكثر عمقا ؟

لا شك أن تفسير الدلالة الاجتماعية للزمن الروائي عند حنا مينة يعد مفتاحا لفهم مسار رؤية الكاتب الفنية والفكرية ، كما قد يتضح من خلاله أثر التحولات الاجتماعية في المعمار الروائي الذي شهده الكاتب .

إن أغلب دارسي رواياته لم يتعرضوا لهذه الظاهرة المهمة ، ومنهم من تعرض لها بشكل عابر ، مثل نجاح العطار ، التي تقف عندها فتقول « يقول بعضهم : إن الكاتب يختار أحداثا ماضية لشخوصه ورواياته ، لكن الذي يقرأ هذه الروايات بإمعان ، يجد أنها — إذا تجاوزنا التاريخ المفترض لها — ترسم خط التطور ، منذ بداية الربع الثاني من هذا القرن وحتى المرحلة الحاضرة على الصعيد السياسي والاجتماعي والإنساني ، وأن الماضي الذي يكتب عنه هو « حضور واستطالة للمستقبل » ؛ فاللحظة الفنية لا تقاس بتاريخها الآني ، وإنما هي تغدو في الفن تعبيرا عن مخايل المستقبل الأبعد ، وإلا فقد الفن عنصرا أساسيا من عناصر ديمومته . . . »(٤) . ومع أن الدارس يقف مع الكاتبة في أن الماضي الذي يكتب عنه الكاتب هو « حضور واستطالة للمستقبل » فإنه لابد أن يشير كذلك إلى أن تفسيرها لدلالة الزمن لا يخلو من تعميم . وقد يلاحظ القارىء في البدء أن الزمن الروائي لا يساير الزمن الاجتماعي أو الواقعي ، ولكن بعد شيء من الإمعان لابد أن يلتفت إلى سهولة انطباق الزمن الروائي على الزمن المعيش . وهذا يؤكد أن حنا مينة يصور الحاضر بشخوصه وأحداثه وصراعاته ، ومع أن هذه القضية ستزداد وضوحا عند عرضنا لرواياته تفصيلا فإن الدارس يمكن أن يكتفي هنا بالإشارة إلى الملاحظات التالية :

إن تطور رؤية الكاتب الفنية والفكرية تساير تطور مراحل الصراع الطبقي في سورية . ولعل مدة الصمت التي أشرنا إليها قبل قليل ، مع غزارة إنتاجه بعد هزيمة حزيران ، تلقي بأضواء على ذلك . كما يمكن أن نشير في هذا المجال إلى أن تطور الوعي الاجتماعي والسياسي لدى شخوصه يساير حركة الواقع الاجتماعي ، وقد يرتبط بذلك اختياره للشخصيات من مواقع طبقية واضحة . والمهم أيضا أن حدة الصراع الطبقي في رواياته لا تتلاءم وحدة الصراع الطبقي في زمن الانتداب الفرنسي . والملاحظة المهمة كذلك هي ضآلة دور الاحتلال الفرنسي في رواياته ، واختفاء الشخصيات الفرنسية ، عدا شخصية المستشار التي تدل على الزمن الروائي ، لكنها تبقى بعيدة عن مسرح الأحداث ، فنسمع عنها ولا نسمعها أو نراها ، وتصبح بذلك أقرب إلى الرمز ؛ فهي تدل على تحالف البرجوازية مع المحتل . لذلك فإن تصوير الواقع الاجتماعي المعيش ، والإصرار على تأطيره بزمن الاحتلال ، له دلالة اجتماعية قد تكون أعمق من خوف الكاتب من بطش السلطة . إن هذه الدلالة الاجتماعية للزمن الروائي تتمثل في أن الكاتب يرى أن المجتمع لا يزال محتلا . ولكن أتراه يتساءل في ذلك ؟ أليس المجتمع لا يزال محتلا من الشمال (لواء إسكندرونة)(٥) ، ومن الجنوب (هضبة الجولان) ؟ وإذا كان الأمر على هذا النحو فإن الناس يعيشون في ظل الاستقلال غير الكافي ، وفي ظل الاحتلال في الوقت نفسه . هذا التضاد تجسده عناوين روايات الكاتب ؛ إذ نجد خفوت ضوء المصابيح بسبب الزرقة (المصابيح الزرق) ، والشراع الذي تجابهه العاصفة (الشراع والعاصفة) ، ثم برودة الثلج ودفء النافذة (الثلج يأتي من النافذة) ، والشمس غير المشرقة بسبب الغيوم (الشمس في يوم غائم) ، ثم (الياطر) الذي يدل على أن السفينة في البحر لكنها لا تتحرك ، و(بقايا صور) ، لأن الصور ناقصة .

غير أن البحث عن الدلالة الاجتماعية للزمن الروائي عند حنا مينة ينبغي ألا يوحي بأن الدارس يقف ضد تصوير الماضي ؛ فتصوير الماضي لاشك مفيد للأجيال التي لم تعش تلك المرحلة ، لكن الإصرار على تصوير الماضي ، وإغفال الحاضر إغفالا تاما ، يعد نوعا من الهروب غير مبرر ، خصوصا لدى روائي يتمتع بقدرة فائقة على تصوير الماضي وتشريح الحاضر والتنبوء بالمستقبل . وأحسب أن الدخول إلى العمارة الروائية التي شيدها الكاتب ، وتعرف تفصيلات بنائها الهندسي من الداخل ، قد يزيد هذه القضايا التي عرضنا لها وضوحا .

تهدف « المصابيح الزرق »(٦) ، أولى روايات الكاتب ، إلى تبيان أثر الحرب العالمية الثانية في بلورة المفاهيم الاشتراكية . فإذا كانت

الحرب العالمية الأولى قد أيقظت الشعور الوطنى القومى فإن الحرب الثانية كانت سببا فى بدء انتشار الفكر الاشتراكى . لذلك فإن الإحساس بالصراع الطبقى يصاحب القارىء منذ البداية ، والرواية تصور التفاوت الطبقى فى علاقاته المتشابكة مع قوات الاحتلال . لذلك فإن هذا الموقف يعكس ــ ولو بشكل ضمنى موقف الكاتب من الاستقلال ، الذى يراه غير كاف لتحقيق الأهداف المنشودة للطبقات الشعبية . والرواية ــ مع أنها تبدو متميزة عن روايات المرحلة بواقعيتها ــ تبدو متأثرة إلى حد ما بالمرحلة التاريخية التى ظهرت فيها ، كما تعبر عن بداية المسار الفنى للكاتب . وإلى هذين العاملين يمكن أن نعيد نقاط الضعف الكثيرة التى يعانى منها البناء الروائى .

تصور الرواية بيئة شعبية فقيرة فى زمن الاحتلال الفرنسى ، فنجد شخوص هذه البيئة يعانون من الاستغلال والقمع الذى يمارسه الإقطاع المتحالف مع الاستعمار الفرنسى . غير أن من المفيد أن نذكر أن الرابطة بين الأحداث الاجتماعية والقمعيه لم تتضح فى خلد شخوص الرواية ؛ فهم أبناء مرحلتهم التاريخية ، حيث الشعور الوطنى القومى هو الغالب والمدبب . أما الوعى الطبقى فقد بدا فى الرواية ساذجا ، أقرب إلى الإحساس الفطرى منه إلى الالتزام ؛ فأكثر شخصيات البيئة الشعبية أبطال وطنيون ، يتصفون بالحماسة والاندفاع أكثر من الوعى . صحيح أن القرية كلها تنتفض وتتمرد وتثور ضد الاستعمار الفرنسى ، لكن موقفها من الإقطاع والمحتكرين كان لا يتعدى السخرية الممتزجة بالازدراء . وهذا أمر يوضح التفاوت البيِّن بين الوعى الوطنى والمشاعر الطبقية . وبكلمة أدق يمكن القول بأنه لم يكن فى ذهن الشخصيات وعى بالعلاقة بين القضية الوطنية والقضية الطبقية . وربما كان « فارس » أكثر هؤلاء وعيا بهذه المسألة ؛ فهو يؤمن بأن للعمال قضية ، وبأن مقاتلة الاستعمار هى فى الوقت ذاته مقاتلة للإقطاع والرأسمالية . وهذه القيم اكتسبها « فارس » من خلال المعركة على الخبز مع المحتكر والمستغل « حسن حلاوة » ، التى تحولت إلى معركة مع الفرنسيين ، ومن خلال التقائه « بعبد القادر » فى السجن ، وهو ظرف لم يتوافر للشخصيات الأخرى . ويلاحظ أن السجن فى روايات حنا مينة جميعها هو بمثابة مدرسة لتثقيف المناضلين ، حتى إن خليل فى « الثلج يأتى من النافذة » يتمنى لو بقى مدة أطول فى السجن ، حتى يتسنى له تعلم أشياء أكثر . غير أن فارس لم يصل إلى امتلاك رؤية واضحة ، ربما بسبب الحيرة والشعور بالضياع لأن الظروف لم تسمح له بالاحتكاك أو بالتواصل المستمر مع أطر حزبية .

ولكن هل يمكن أن يعد فارس بطل الرواية ؟ وهل كان ملتزما ؟ وإذا كان كذلك فلم ينهار بعد ذلك ؟

إن البطل فى الرواية هو الذى يحمل فكرتها الرئيسية على كتفيه ، ويسير بها حتى النهاية ، وبهذا المعنى فإن البطل أداة رئيسية بيد الكاتب ، يعبر بواسطتها عن رؤيته ، وينمو السياق الروائى ويتطور من خلالها . وهذا الشكل الروائى الذى يتمحور حول بطل ــ فرد يعد أكثر تقدما فى تاريخ الرواية من الشكل الذى يعتمد على المذكرات واليوميات والرسائل ؛ لأن هذا الأخير لا يتطلب بناء هندسيا معينا من مثل البداية والذروة والنهاية . . . إلخ . ومن هنا قلنا قبل قليل إن رواية المصابيح الزرق تتميز عن روايات المرحلة ؛ فقد اعتمد حنا مينة على بطولة فارس ليؤرخ من خلاله لوعى جديد وبدء انتشار فكر جديد . فهو بطل على الصعيد الروائى ، لكنه لم يكن كذلك على صعيد الواقع . وقد أثارت بطولة فارس تساؤلات عند بعض النقاد ؛ فمزيد الطلال يتساءل عن مغزى أن يكون فارس بطل الرواية ، ويرى بأنه كان من المستحسن أن يكون الأب الصامد هو البطل الرئيسى فى الرواية ، فيقول : « ثم ما مغزى أن يكون فارس هو النموذج الذى شغل أكثر مساحات الرواية اتساعا ؟ وما هو المغزى العميق من تألقه المفاجىء ونهايته المجانية فى آن معا ؟ أما كان من المستحسن أن يكون ذلك الأب الصامد هو البطل الرئيسى فى الرواية ، وأن تسلط عليه الأضواء اللازمة ، وأن يتعمق الكاتب أحاسيسه الداخلية ، وتطور حياته الذاتية والاجتماعية ؟[٧] . والحق أن مثل هذا التساؤل يعبر عن خطأ منهجى ؛ فليس من مهمة الناقد ــ فيما يتفق الكثيرون ــ أن يقرر ما ينبغى أن يكون عليه البناء الروائى ؛ وإنما تنحصر مهمته فى تحليل ما هو كائن وتفسيره . لذلك فمن الخطأ أن نعظ الروائى فنقول مثلا : كان عليه أن يعقد البطولة للأب الصامد بدلا من الابن المنهزم . ولعل الصحيح هو أن نعيد صياغة السؤال على النحو التالى : لماذا عقد الكاتب البطولة لفارس الشاب اليافع ، ولم يعقدها للأب الصامد ، لا سيما أن كل أبطال حنا مينة فيما بعد يختارون طريق المواجهة والتحدى والتصدى ؟ لذلك فإن تساؤل الناقد المذكور يبدو فى غير محله ، ولعله يعبر عن عدم قدرته على اكتشاف رؤية الرواية ، لأنه يترك تساؤلاته السابقة دونما محاولة للإجابة . فالرواية تصور بَدْء انتشار الفكر الاشتراكى الجديد . ولهذا فإن فارس ــ وهو الشاب الذى يمثل الجيل الجديد ــ أجدر من غيره بالبطولة الفنية ، فى حين أن والد فارس يمثل الجيل القديم ، إنه وطنى صامد وصابر ، ولكنه ليس اشتراكيا . ومن هنا كان يعيش على ذكرياته القديمة التى تصور مواقفه من الأتراك ، وعداءه لهم . صحيح أنهما يعيشان الظروف الاجتماعية ذاتها ، لكن فارس بدا أكثر ممارسة وأكثر معايشة للحاضر . ويتصل بهذه القضية ويوضحها تفسير أسباب انهيار فارس ؛ وهو ما يتعلق بالشق الثانى من تساؤلنا السابق .

يبدأ السرد الروائى بالعبارة التالية « لم يكن فارس فى بدء الحرب العالمية الثانية شيئا يذكر ــ كان يافعا فى السادسة عشرة من العمر . . . »[٨] . وهى عبارة ذات مغزى يتصل بفارس لا بتحديد الزمن الروائى ؛ لأنه يحدد فى الصفحة التالية باليوم والشهر والسنة ــ كما سنرى . هذه العبارة توحى بأن « فارس » سيمثل شيئا ما . والواقع أننا نراه بعد ذلك موضوع حديث القرية ، وموضع احترام رجالها ، بعد المعركة مع المحتكر ، التى تحولت إلى معركة مع الفرنسيين ، وبعد أن سجن فارس واكتسب وعيا وخبرة من خلال لقائه بالمناضل « عبد القادر » . لكن فارس ظل ابن مرحلته التاريخية ، حيث الأفكار السياسية غير مختمرة بعد ، والشخصية المحلية شبه مهزوزة ، والعالم من حولها يموج بالاضطرابات والصراعات . هذا الواقع فرض طبيعته على فارس وغيره ، فلم يستطع أن يبلور وعيه القومى ــ الاجتماعى ، فظلت رؤيته مشوشة . ومن ثم عجز فارس عن حمل راية الجماعة ، والانصهار فى بوتقتها . وتتفاعل الظروف العامة مع الظروف الخاصة لفارس (الفقر ، البطالة ، الفشل العاطفى ، الرذيلة . . الخ) . فتندفع بفارس إلى الانهيار . وقد يكون الانهيار والسقوط مرفوضا على الصعيد الواقعى ،

ولكنه ليس كذلك على الصعيد الفنى دائما ، بخاصة إذا كان مهدَّفا . لذلك يمكن القول بأن فارس ـ وهذا من خلال رؤ ية الرواية ـ قد يمثل فكرة اشتراكية يافعة . وإذا صح هذا فإن انهزاميته وانهياره يقابل تعثر الفكرة نفسها . وكذا كل شىء جديد لابد أن يتعثر مرات . والتعثر ليس مهما ، وإنما المهم هو بقاء الفكرة نفسها ، وربما لم يمت فارس وإنما ظل فى عداد المفقودين . وربما يؤكد هذا سمة هامة من سمات التشخيص عند الكاتب ، نجدها فى « المصابيح الزرق » وفى غيرها ، وهى أن الشخصية ليست مهمة فى حد ذاتها ، وإنما المهم هو الموقف الذى تجسده من حيث هى طرف فى الصراع الطبقى . لكن سقوط فارس ـ الفرد لم يوقف مسيرة الجماعة . لذلك تنتهى الرواية بمظاهرة صاخبة ضد الاستعمار الفرنسى ، مطالبة بالجلاء . ولعل هذا يعنى أن الكاتب يريد أن يقول إن تساقط الأفراد لا يعوق تقدم الجماعة . وهو إيحاء أنقذ البناء الروائى وارتفع به .

وتتسم « المصابيح الزرق » بسمة سنجدها فى سائر روايات الكاتب تتمثل فى التركيز على البطل الفرد ، لكن كثيرا من أحداث الرواية نأت عن أن يستقطبها البطل ـ فارس ، وأن البطولة الواقعية لم تكن لفارس وإنما لأهل الحى كله . فالبناء الروائى يعتمد أساسا على الأحداث الاجتماعية والقومية ؛ أما علاقة الحب بين فارس ورندة فقد توسل بها الكاتب للربط ـ ولو ظاهريا ـ بين بعض فصول الرواية . ولما كان الكاتب يهدف إلى تطوير بدء انتشار الوعى الطبقى فمن الطبيعى بعد ذلك أن تدور الأحداث فى بيئة شعبية فقيرة . فالكاتب وفق فى اختيار المكان مسرحا لأحداث روايته ؛ فالأحداث تبدأ فى بيت فارس الذى لم يكن « سوى غرفة واحدة تقع على يمين الداخل فى دار كبيرة متعددة الغرف ، تقطنها أسر العمال والعاطلين والقرويين النازحين حديثا إلى المدينة . وهذه الدار التى كانت فيما مضى « خانا » مازالت تحمل طابع الخان ، ويستطيع المرء من الوهلة الأولى أن يلحظ مرابط البهائم ومعالف الرواحل فى جوانبها »[9] . والتقسيم الطبقى ملحوظ فى بداية الرواية من خلال وصف بيوت السكن ؛ « فالطوابق العليا للأغنياء ، والطوابق السفلى والأقبية للفقراء »[10] . ولعل هذا الوصف يمهد للأحداث القومية والاجتماعية التالية . ولذلك فمن الطبيعى أن تتباين مواقف الفقراء والأغنياء من الاحتلال الفرنسى ، بل نراها تصل إلى حد التناقض . لكن بعضا من أحداث الرواية بدت زائدة بسبب الاستطراد . ولعل لجوء الكاتب إلى الاستطراد كان نتيجة لرغبته فى تقديم رؤ ية بانورامية للواقع الذى يصوره فى تلك الحقبة ، وهو أمر أدى فى كثير من الأحيان إلى تقطيع الحركة الروائية ، لدرجة أننا يمكن أن نجد بعض الفصول التى لا تتسق مع ما قبلها أو ما بعدها ، مثل الفصل التاسع من القسم الثانى ؛ وهو الفصل الذى تظهر فيه شخصية جديدة لأول مرة ، هى شخصية « مكسور المبيض » ليتحدث عن سلب لواء إسكندرونة ؛ فالفصل لم يأت منسجما مع الفصل الذى يسبقه ، وهو الفصل الذى يصور فيه هواجس فارس ورندة بعد أن علمت بخيانة فارس لها مع المرأة الفرنسية ، أو مع الفصل الذى يليه ، الذى يصور فيه فارس والزوجة الفرنسية وهى فى فراشها . وأحيانا يسرد بعض الأحداث بالفعل المضارع ، ثم يضيف عند نهايتها عبارة تدل على أنها دارت فى الزمن الماضى ، فيقول مثلا « هذا ما كان فى الماضى ؛ أما الآن فقد انقضى ذلك كله »[11] .

وشخصيات الرواية إنسانية واقعية ، ينتمى معظمها إلى بيئة شعبية فقيرة ، تتسم بالأصالة والعراقة . وفى الرواية ثلاثة أنواع من الشخصيات تتحرك على مسرح الأحداث : فهناك الشخصيات الفرنسية ، والشخصيات المحلية الثرية ، والشخصيات الفقيرة الكادحة . ويوضح السرد الروائى أن الشخصيات الفرنسية متعددة ، كما أنها تمارس دورا بارزا ؛ فهناك معلم فارس وزوجه ، وهناك المستشار ، ثم كثير من الضباط والجنود الفرنسيين الذين يعيثون فسادا فى البلاد . والكاتب يصورهم بصورة وحشية لأنهم محتلون ومستغلون . وهو لا يهتم بإبراز صفاتهم المادية ؛ وهذا يعود إلى موقفه المعادى ، وإلى حقده الدفين الذى يكنه نحوهم ، فكأنه لا يستطيع أن ينظر إلى وجوههم أو قاماتهم . غير أن الشخصية الفرنسية الوحيدة التى يهتم الكاتب بإبراز ملامحها المادية هى زوج معلم فارس . ولعله كان من الضرورى أن يبرز الكاتب مفاتنها حتى يقنعنا بسقوط فارس فى حبائلها . لكن الكاتب وقد منحها صفات مادية جميلة ، نراه يجردها من صفات أهم ؛ إذ يخبرنا السرد الروائى بأنها لم تخن زوجها بعد مصرعه فحسب ، بل كانت تخونه وهو على قيد الحياة .

أما الشخصيات المحلية الثرية المستغلة والمتحالفة مع الفرنسيين فإن الكاتب يرسمها بشكل كاريكاتيرى ليسخر منها ويهزأ بها . ولكن إذا كان مثل هذا التشخيص قادرا على إثارة سخرية القارىء وضحكه ، فإنه يبدو ـ فى الوقت نفسه ـ بعيدا عن أن يقنعه ، خصوصا رسمه لشخصية عبد المقصود أفندى وزوجه وأولاده فى أثناء الغارة ، وتغطية أنفسهم باللحاف المبلل اتقاء الغازات السامة[12] . وهى القصة التى كانت « كفيلة بأن تضحك الحى شهرا كاملا »[13] . ولعل تقديم الشخصيات الثرية فى مواقف ساخرة يدل على موقف سياسى وفنى ساذج ؛ لأن مثل هذا التشخيص قد يعبر عن حقد نبيل لكنه لا يعبر عن وعى طبقى أصيل ، فالسخرية والضحك قد تساعد القارىء على التخلص من شحنة عاطفية ، لكنها لا تمده بأى وعى بأساليب هذه الشخصيات وحقيقة مواقفها ؛ لأن تصوير العلاقات هنا يتم من الخارج . ومهما يكن الأمر فإن هذا يدل على أثر المرحلة التاريخية والفنية فى أولى روايات الكاتب . ولكن من المهم أن نشير إلى أن موقف الناس من الشخصيات الثرية آنذاك مقبول وواقعى ، مع أنه موقف لا يعدو التندر والسخرية . « فإذا مَرَّ ثرى اختلف أهل السوق فى حديثهم عنه ، ونالوه ـ غالبا ـ بغير قليل من الهزء ، وقام أحدهم فقلد مشيته ، ثم قلد انحناءته التى يزعم أنه انحناها للمستشار »[14] .

والرواية تعج بالشخصيات الشعبية الفقيرة . والروائى يستمر فى تقديم شخصيات حتى الجزء الأخير من الرواية . وهو يستخدم أكثر من طريقة فى رسم هذه الشخصيات ؛ فأحيانا يقدمها من خلال وظيفتها فى القرية ، مثل « عازار الإسكافى » ، « الجابى مكسور المبيض » ، « أم صقر الغسالة » . وأحيانا يقدمها من خلال صفة جسدية ، مثل « مريم السودا » . ويلاحظ أن أكثر الشخصيات الثانوية يقدم من خلال تقرير يتضمن صفاتها المادية ، وأحيانا صفاتها المعنوية أيضا . فعلى سبيل المثال نراه يقدم شخصية « أبو رزوق الصفتل » كما يلى : « كان أبو رزوق الصفتل عجوزا ناهز الستين من عمره ، عملاقا شائبا ، يمشى وجذعه يسبقه ، ورأسه الصغير أبدا ممطوط إلى أمام ، يكسبه شبها بجمل دون مقود . وكان رأسه فوق

الفود الأيسر كرة من ورم تشوه مرآه وتجعل أحد جنبى الرأس ناتئا نتوء كيس ملء بالبطيخ . وكانت يداه طويلتين كبيرتين كرفش . أما عيناه فحادتان كعينى ذئب ، مثقوبتان كرمز ، تومضان خبثا وحسدا . . . إلخ »[١٥] . ولم يكن أبو رزوق وحده مشوها ، بل نجد الكثيرين من الفقراء فى الرواية مشوهين ماديا ، فأم رزق تموت بمرض مزمن ، ومريم السودا عرجاء ، وعازار الإسكافى رجله مقطوعة ، والشكل العام لأم صقر « كان ينطوى على فاجعة حقيقية : هيكل متهدم وعينان مرمدتان . . . » الخ[١٦] . ولعل الكاتب يريد أن يشير إلى أن الظروف الاقتصادية السيئة لا تمكن هؤلاء من العناية بأنفسهم ، وتجعلهم عرضة لشتى الأمراض والعاهات . ومهما يكن الأمر فإن مثل هذه التقارير كانت من قبيل التزيد أحيانا ؛ فعلى سبيل المثال نرى الكاتب يقدم شخصية رشيد أفندى على شكل تقرير ليبين قسوته وساديته[١٧] . وكان من الممكن أن يكون الكاتب على ثقة بأن القارىء يستطيع أن يستنبط هذه الصفات من الحوار الذى يدور بين أبى رشيد والعاملات ، والذى يجسد طبيعة شخصية أبى رشيد . غير أن شخصية « عبد القادر » المناضل الصلب نأت عن مثل هذه الطريقة ؛ فنحن نتعرفه من خلال حواره مع السجانين[١٨] ، ومن خلال حركته وحديث الآخرين عنه[١٩] . أما شخصية فارس فقد لقيت جل اهتمام الكاتب وعنايته ؛ فهو يقدمها على دفعات ، كما أنها تتطور وتنمو من خلال التفاعل مع الأحداث . ولم يأت انهيار فارس فجائيا ؛ فقد مهد له الكاتب طويلا ، وصور بدقة زمن المعاناة والتردد الذى كان يمر به بعد خروجه من السجن . ومهما يكن الأمر فإن شخصية فارس رسمت بعناية بسبب العفوية فى تحركها وحديثها ، وعدم إسقاط الكاتب شخصيته عليها . ولعل العفوية فى رواية « المصابيح الزرق » هى التى جعلت هذه الرواية تحتفظ ببهائها وألقها حتى الآن ، على الرغم من الثغرات الكثيرة التى تتضمنها ، والتى أشرنا إليها . وهذه العفوية لم تقتصر على معظم صفحات القص ، وإنما نراها فى الحوار كذلك . وهى تزيد بلا شك من إيهام القارىء بواقعية الرواية ، كما أنها فى الحوار تدل على بساطة الشخصيات ، إذ تتحدث على سجيتها بكلام لا يخلو من إيحاءات ثرة :

« قال أحدهم :

ـ تصوروا كل هذه الدنيا لرجل واحد . .

أجابه آخر دون أن يرفع عينيه عن سيجارته التى يلفها :

ـ تقدم باستدعاء ضده

ـ لمن . . . ؟

ـ لمقسم الأرزاق . . .

ـ وما دخله فى الموضوع ؟

ـ هو الذى قسم وأعطى .

ـ وأين رزقنا إذن ؟

وانتهره صياد متدين :

ـ لا تكفر يا رجل !

وقال آخر متهكما :

ـ حديث نسوان

وارسل ثالث هذه الملاحظة :

ـ رزقنا هناك (وأشار إلى النهر) ، قوموا نفتش عليه !

ونهض الصفتل قائلا :

ـ أما أنا فقد يئست من النهر . سأفتش عن رزقى فى البحر . . . فى الأرض . . .

واتجه إلى البساتين القريبة ، وانطلق وراءه سباب قاذع .

ـ شيبة شيطان . . سيسرق . . . أقسم أنه سيوقعنا فى داهية »[٢٠] .

وقد استخدم الكاتب الحوار ، مرة للتعبير عن الشخصيات ، ومرة للإخبار ، وحينا ليمهد من خلاله لما سيأتى من أحداث . ولعل بساطة لغة الحوار ووضوحها يدل على بساطة الشخصيات ، وهى تقترب كثيرا من اللهجة المحكية ، لكنها لا تفقد فصاحتها فى الوقت نفسه ، فكأنها تقترب من اللغة الثالثة . أما لغة السرد فقد تراوحت بين التصوير والتقرير ، وأحيانا كانت تميل نحو استخدام بلاغة شكلية[٢١] ، خصوصا عند وصف المناظر الطبيعية . ولا شك أنها أدت إلى تجميد الحركة الروائية ، لا إلى نقل إحساس بالأجواء العامة كما هو مفروض ، فنقرأ مثلا : « كان الأصيل قد أوغل ، وبدأت تسابيح القبرات تتعالى فى ابتهال علوى ساحر ، وعلى الأدغال الكثيرة حول ضفتى النهر . راحت عصافير التين تحط وتطير ، وتزقزق مرحة كأنها تنشد لحنا تودع به النهار ، وماء النهر الرصاصى يسرع باتجاه البحر ، والفضاء بما فيه من أحجار وأدغال وأشجار ينشد أغنية صامتة تبعث فى النفس قدسية عميقة ، ومن الأرض المنداة ببرودة المساء المتنفسة لهبا حارا تمتصه رطوبة المغيب ، ومن التراب الخصب المبارك ، تنتشر رائحة تفعم الجو وتعطره »[٢٢] . ولعل من المفيد أن نشير إلى أن صورة الحب فى « المصابيح الزرق » تغاير صورة الحب فى روايات الجابرى والأيوبى وسكاكيني وكيالى وغيرهم من روائيى المرحلة . ويمكن أن نجد هذا التباين فى أمرين : الأول أن الحب بين فارس ورندة لم يكن من طرف واحد ؛ والثانى أن علاقة الحب هذه تفقد مقومات استمرارها بسبب عوامل اقتصادية بحت . لكن الدارس يمكن أن يجد نقاط تماس بين المصابيح الزرق وروايات المرحلة ، أهم من التقريرية ، ووصف الكثير من الصور من خلال الراوى لا شخوص الرواية ، أو عدم ترابط الفصول وتماسكها . وهذا يدل على أثر المرحلة التاريخية والفنية فى كاتب اشتراكى . هذه النقاط يمكن أن تتمثل فيما يلى :

أولا : فى خاتمة الرواية التى تمثل تحديا حقيقيا للكاتب الواقعى وغيره ، يقوم حنا مينة بتصفية شخصياته . فهو يزيح فارس عن البيئة الأصلية ، أو عن مسرح الأحداث الأصلى ، كما أنه يميت رندة بالسل ـ مرض الرومانسيين ـ لكن موت رندة بالسل يمكن أن يكون مسايرة للذوق العام آنذاك لأنها فقيرة ، وعلى أية حال فإن موت رندة يعبر عن إحضار مفتعل للقدر فى نهاية الرواية ؛ لكن تصفية الحساب مع الشخصيات يمكن أن تدل على أن المنطق الشعبى ينبض بقوة عند الروائى .

ثانيا : يتم تحديد الزمن فى الرواية بشكل مباشر منذ أول سطر من سطورها : « لم يكن فارس فى بدء الحرب العالمية الثانية شيئا يذكر »[٢٣] . وبعد قليل يتحدد الزمن باليوم والشهر والسنة : « وقد ذهب صبيحة الثالث من أيلول ١٩٣٩ إلى بيت معلمه »[٢٤] . ولعل الكاتب يهدف من وراء ذلك إلى التركيز على البؤرة الزمانية والمكانية لأحداث روايته وشخصياتها ؛ وهذا ما ينتفى فى الروايات اللاحقة .

لكن ما يقرب توظيف الزمن من روايات المرحلة هو التعبير عن قضيّة بشكل مكثف وموجز قد لا يشعر به القارىء ، أو بالتغيرات التى حصلت خلاله : « سنة ونصف السنة مرت على اليوم الذى أوقف فيه فارس ، سنة ونصف السنة وبضعة أيام . إنها مدة قصيرة فى حساب الزمن ، لكنها لم تكن كذلك فى حساب الناس»(٢٥) .إن هذه العبارة تشبه عبارة « ومرت السنون أو الأيـام » التى تستخدم فى الحكـايات الشعبية .

ثالثا : وصف الطبيعة أقرب إلى وصف الرومانسيين . إنها تغضب لغضب الناس فيتم التلاقح والتفاعل بينهما ، وينتج عنهما ذلـك « الانسجام الثورى »(٢٦) . وفارس حين يفقد كل رجاء يخيل « إليه أن الصخرة تنشج نشيجا فيه نـواح وبكاء ، وأن الرياح والأمواج والسماء تشترك جميعها فى هذا النشيج . وتتذكر ماضيات الأيام يـوم كـانت الصخرة مجلس السمـار فى ليـالى الأقمـار ، فعصبهـا تبكى صباها ، وتعدد ذكريات ماضيها . . » إلخ(٢٧) . لكن صورة الطبيعة تتغير فى الروايات التالية بشكل جذرى ، أبعد ما يكون عن المواقف الرومانسية .

لكن هذه الهنات والملامح التى تتضمنها « المصابيح الزرق » نراها تضمحل وتتلاشى فى « الشراع والعاصفة »(٢٨) ، ففيها يتقدم حنا مينة فى دربه الفكرى والفنى خطوات أرسخ وأكثر ثباتا ؛ فـالرؤيـة الفكرية والفنية أصبحت هنا أكثر وضوحا وتحددا . ولا شك أن هذا الأمر يعود إلى تمثل الكاتب لمنهجه الفنى تمثلا أفضل ، من خلال المعاناة المستمرة ، والاستفادة من أخطاء البداية أو آلام المخاض لـرحلته الفنية ، وقد يعود كذلك إلى سبب آخر موضوعى ، وهو أن الصراع الطبقى أصبح أكثر حدة عنه فى المرحلة السابقة ؛ فلم يعد ضوء المصابيح خافتا بسبب الـزرقة ، وإنما أصبح هنـا شراعا يتحدى العواصف .

ولعل تماسك البناء الفنى فى « الشراع والعاصفة » عنه فى (المصابيح الزرق) يعود إلى الابتعاد عن التقريرية والـوصف الخارجى ، وإلى استخدام تقنيات جديدة بإتقان ، كالمنولوج والتداعى والأسطورة ، كما يلمس القارىء هنا الابتعاد عن موقف السخرية من الشخصيات المستغلة ، التى ظهرت هنا بمنتهى الجـدية ، وتمت تعرية أسـاليبها وصلاتها بالسلطة السياسية من خلال رسم العلاقات الإجتماعية من الداخل . والجديد أيضـا هو أن الشخصيات الفقيرة الشعبيـة قد اكتسبت وعيا أكبر ورؤ ية أوضح ، كما أن أثر الحرب العالمية الثانية يبدو أقل تـأثيرا فى الحيـاة السياسيـة والاجتماعيـة عنه فى «المصابيح الزرق» ، على الرغم من أن الرواية تتخذ من فترة الحرب إطارا تاريخيا لأحداثها وشخصياتها . واللافت للنظر كذلك أن القارىء لا يرى فى « الشراع والعاصفة » شخصيات فرنسية تتحرك أو تتحدث ــ كما هو الأمر فى «المصابيح الزرق» . صحيح أننا نرى المظاهرات الشعبية التى تطالب بالجلاء ، لكننا نسمع عن الشخصيات الفرنسية ولا نراها .

وإذا كـانت شخصيات الـرواية تنتمى فى الغـالب إلى طبقتين : أولاهما فقيرة شعبية مناضلة ، والأخرى ثرية مستغلة متهادنة ، فإن فى هذه الرواية شخصية جديدة هى شخصية الأستاذ كامل ، التى تمثل شخصية المثقف الثورى ، الذى يلعب دورا كبيرا فى تنمية الوعى لدى الجماهير بعامة ، ولدى بطل الرواية الطروسى بخاصة . ولعل هذا يعود أيضا إلى بروز دور المثقف فى الحياة الاجتمـاعية والسيـاسية فى الستينيات ؛ وهو ما عكسته الروايات التى صدرت فى هذه المرحلة . ومن المهم أن نشير هنا إلى أن معـادلة المثقف = العـامل فى«الشـراع والعاصفة»ينقلب طرفاها فى روايات الكاتب ذاته ، التى صدرت بعد هزيمة حزيران .

وإذا كانت«المصابيح الزرق»تدور أحداثها فى حى شعبى من أحياء مدينة اللاذقية فإن«الشراع والعاصفة»تتخذ لها مكانا مدينة اللاذقية بأحيائها الشعبية وميناثها وشواطئها وبحرها ، فيبدو المكان هنا أكثر اتساعا وأكثر تخصيصا .

وإذا كان الكاتب يـركز فى«المصابيح الـزرق»على محـور شخصية فردية ــ فارس ــ فإن هذا المحور يبدو أكثر بروزا من خلال التركيز على شخصية الطروسى من البداية إلى النهاية . لكنه لا يغفل ــ شأنه فى الرواية الأولى ــ إبراز الجوانب المختلفة للحياة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية ؛ أو بكلمة أدق إن البناء الروائى يقوم على عكس صورة الصراع بين الإنسان والطبيعة أو الوجود المحيط به ، مندغمة فى صراع الإنسان ضد الظلم الاجتماعى والاقتصادى والسياسى ؛ وهو الذى يولد وعيا صائبا يجعل المرء قادرا على النضال الدؤ وب من أجل وضع أفضل،يعيد إليه سماته الإنسانية المستلبة . غير أن كل هـذه المعانى يقدمها السياق الروائى بالتركيز على شخصية الطروسى ؛ ذلك البحار العنيد الذى تربى ونما فى البحر ، لكنه الآن يعيش على البر مرغما ، بعد أن فقد مركبه « المنصورة » . والرواية تبدأ من هذه النقطة تحديدا ، لكنها نقطة مهمة ، فالطروسى يشعر باغتراب فى البر ، وهو ينتظر العودة إلى البحر بلهفة لا حد لها . وانتظار الطروسى للعودة إلى البحر هى الحادثة التى تركز عليها الرواية عدستها منذ البداية حتى النهاية ؛ ولذا لابد أن تكون لها دلالات مهمة ، تتصل برؤ ية الكاتب وبالبناء الفنى للرواية .

إن العودة إلى البحر كانت ــ من وجهة نظر البطل ــ تحقيقا لوجوده الفردى ، وإنقاذا لذاته المغتربة فى البر ؛ ففى البحر يشعر بحريته ، وفيه يمارس الجنس (ماريا وغيرها) ، بل يخبرنا السرد الروائى بأن الطروسى« لم يكن يعرف أيهما يهيجه أكثر : حبه للمرأة أم حبه للمرأة التى وراء البحر ؛ ولربما كان البحر والمرأة كـلا واحدا »(٢٩) . ومن البحر يتعلم : « إذا لم يتعلم الإنسان من البحر فلا أمل له بـالتعلم أبدا . . البحر مدرستنا »(٣٠) . وفى البحر ــ فوق ذلك ــ مقره وبيته وماضيه ومستقبله(٣١) . لذلك يبدو البر (الآخـرون) قيدا على صدر الطروسى ؛ لأنه يشعر أنه سجين فى البر وفى البحر خلاصه(٣٢) . لذلك يبدو الطروسى إنسانا يطمح إلى نيـل حريتـه الفرديـة ؛ فهو لا يقنع بالارتزاق ، ولا يعشق البحر من أجل ذلك ، وإلا لكان قد قبل بالمقهى الذى يدر عليه أموالا لا بأس بها ، أو قبل الانحياز لأحد المستغلين فى المينـاء . فـالطروسى إذن يبحث عن التحقق بـطريق فردى . وهو من هذه الزاوية يبدو أقرب إلى الوجـوديين ــ الـذين عرضـت لهم الروايات الصادرة فى الستينيـات ــ الذين يبحثـون عن التحقق الذاتى والحرية الفردية . ولهذا يقدمه السرد الروائى وحيـدا متحررا من أسر المؤ سسات الاجتماعية ؛ فهو بدون زوجة ولا أولاد وبلا أم أو أب أو أخ أو أعمام أو أقارب ؛ فقد « وجد نفسه منذ البدء

وحيدا ، وشق طريقه على هذا الأساس ، معتمدا على نفسه ، وعليه أن يتابع ذلك الآن[٣٣] . لكن الطروسي ينتهي إلى غير ما انتهى إليه الوجوديون ؛ ولعله يتميز عنهم في أنه كان مستعدا لأن يقاتل بالفعل في سبيل هدفه : « إنني في جوار البحر ومن أجله فقط يمكن أن أقاتل »[٣٤] ، في حين كان أولئك يجترون مشاعر اللاجدوى والعبث ، ويكتفون بالنحيب .

الطروسي ـ في اختصار ـ رجل عمل ، يقدم دون تراجع ، ويتمتع بالإصرار العنيد ، وإن كانت تمزقه مشاعر الاغتراب الناتجة عن بقائه في البر . فهو يؤمن أن بقاءه في البر أمر عارض ، فضلا عن أنه يجر عليه استعباد الآخرين : « فلئن كانت حياتي هنا رهنا بأن يستعبدني الآخرون ، ويأكلوا حقوقي ، فلا كانت الحياة خذ يا أبا محمد خذ ، لا يهمني القيمة بقدر ما يهمني مصيري ، أنا لم أقبل الذل في البحر فهل أقبله في البر[٣٥] . ولا شك أن إنسانا يهمه مصيره إلى هذا الحد لا يمكن أن يكون لا مباليا أو حياديا أمام ما يجري حوله . لذلك سرعان ما يصطدم بالمحتكر أبي رشيد صاحب المواخير ، وينتصر للعمال من خلال تصديه « لصالح برو » ، وهي الحادثة ـ الشرارة التي بدأت معها الحياة الحقيقية للطروسي فأخرجته من عزلته ، وجعلته يتعرف الواقع ويتحسس الظلم الاجتماعي[٣٦] . وينمو وعيه السياسي بطيئا متدرجا ؛ فكلمات الأستاذ كامل ـ المثقف الاشتراكي الذي يدافع عن دولة العمال والفلاحين ـ كانت تقنعه ، ربما لأن الطروسي « وطني بدون فلسفة »[٣٧] . لكن حواره مع الأستاذ كامل كان سببا رئيسيا في نمو وعيه السياسي ـ لذلك نرى الطروسي يرفض التعامل أو التعاون مع أبي رشيد أو مع منافسه نديم مظهر ، لأنهما كانا يمثلان وجهين لعملة واحدة[٣٨] . وبواسطة الأستاذ كامل يدرك صلتهما بالكتلتين المتصارعتين على السلطة ، الكتلة الشعبية والكتلة الوطنية ؛ وعندها يتخذ موقف الطروسي صبغة سياسية ، ثم يمارس كفاحا سياسيا بنقل الأسلحة وتهريبها إلى المناضلين .

ولا شك أن تطور وعي الطروسي على الصعيدين الاجتماعي والسياسي قد رافق تطور طرق تفكيره ومسلكه ؛ فالطروسي الذي كانت أفكاره تتحول « إلى قوة دافعة في ذاته دون أن تصبح تصورات وتحسبات في رأسه »[٣٩] ، أصبح ـ بعد أن نما وعيه الاجتماعي والسياسي ـ يرفض أن يقال عنه إنه لا يحسب للأمور حسابها ، ويحتج على من يصفه بالمغامرة والتهور « وهو يرفض هذه التهمة . ولئن كان كذلك فيما مضى أو في المسائل الخاصة ، إنه غير ذلك في المسائل العامة ، خاصة في السنوات الأخيرة ، وتساءل في نفسه وهو يفكر بهذا : ترى هل أثر العمر فأصبحت كثير الحذر ؟ »[٤٠] . لقد أثر العمر ـ الزمن في تفكير الطروسي ونظرته إلى الأمور المحيطة به وللحياة بعامة ، لأنه كان على علاقة مباشرة بالزمن ، فأصبح أكثر بصيرة بما يدور حوله . ولذلك فحين يأتي خبر « مركب الرحموني » فإنه يهب ملقيا نفسه بين أنياب الموت ، مصارعا العواصف والأمواج لإنقاذ الرحموني وبقية البحارة ، مدركا الفواجع التي تحيق بالنساء والأطفال الذين ينتظرون أزواجهم وآباءهم الذين تتقاذفهم الأمواج وسط اللجة .

لكن مواجهة العواصف والأمواج وإنقاذ مركب الرحموني لا تدل على الصراع بين الإنسان والطبيعة فحسب ، وإنما لها دلالات أخرى ، فهي تعبير عن انتصار الطروسي على البحر ، كما أنها تعبير عن الاتحاد الوثيق الصلة بين التحقق الذاتي والانتماء إلى الجماعة . ألم يعد الطروسي بهذه الحادثة ـ ومن خلالها ـ إلى البحر « ريسا » كما كان يريد ؟ ثم ألا تعبر هذه الحادثة عن قمة التضحية في سبيل الجماعة ـ الإنسان ؟ لقد ذاعت شهرة الطروسي بعد هذه الحادثة ، وأصبحت له مكانة خاصة عند الجميع . ولكن الأهم من هذا وذاك أنها سمحت للطروسي أن يحقق حلمه المنتظر بالعودة إلى البحر « ريسا » مع الرحموني . وهكذا فعبر الانصهار في بوتقة الجماعة والكفاح معها ومن أجلها نحقق حاجاتنا الذاتية ، ورغباتنا الخاصة بشكل أصيل . هذا ما تعبر عنه حادثة إنقاذ مركب الرحموني ، وهذا ما توصل إليه الطروسي من خلالها : « لقد اكتشف ذاته على غير قصد ، وها هو بدوره حلقة في السلسلة : تحدث عن أعمال الذين عملوا وسيتحدث الناس عن أعماله ؛ تعلم الصنعة وعلمها ، أكل زرع الآخرين وزرع ليأكل الآخرون . . ما أروع هذا ! »[٤١] . لقد جسد الطروسي انتماءه إلى الجماعة عبر النضال الشاق والممارسة العملية ؛ لذلك حين تزف ساعة الانتظار الطويلة على التحقيق ـ العودة للبحر نراه يرتبك ويتردد ، ظنا منه أن العودة إلى البحر قد تعني التخلي عن انتمائه الجديد . وهو لذلك يؤجل إبحاره بسبب المهمة التي أوكلت إليه نقل الأسلحة[٤٢] ، وبسبب أن الطروسي أصبح على وعي الآن بأن الوضع في الميناء يخصه كما يخص كل العاملين المضطهدين[٤٣] ، وبأن من واجبه معاونة البحارة على التخلص من الاستبداد[٤٤] . لكن هاجس البحر يظل يفعل فعله . وإزاء تردده وحيرته يذهب إلى المعلم ـ الأستاذ كامل ليستشيره في هذه القضية بعد أن أصبح يربط بين الاثنين « حبل آخر ، أقوى وأبقى ، هو حبل الفكر »[٤٥] . ويجيبه الأستاذ كامل موضحا : « ـ سافر . . سافر . أنت لم تخلق للمقهى كما قلت ، ولابد أن تعود إلى البحر ؛ فعد بسرعة إذن ، عد منذ الغد . ولا تقلق على شيء ، ولكن لا تنس شيئا ؛ في وسعك أن تكون معنا وإن كنت بعيدا ، فحيثما كان الإنسان يستطيع أن يساهم في خدمة الوطن »[٤٦] . ويوضح السرد الروائي : « وافترقا عند هذه النقطة . ذهب كل منهما في سبيله ، شاعرا أن الخيط الذي يشده إلى رفيقه أصبح أشد وأمتن »[٤٧] .

ولكن إذا كان الطروسي يتردد ويرتبك حين تحين لحظة عودته إلى البحر ـ حلمه الطويل ، ثم تحتاج إلى نقاش وحوار طويلين ، فماذا تمثل عودة الطروسي إلى البحر ؟

ذهب غالي شكري إلى أن عودة الطروسي إلى البحر تمثل الانتماء الأكبر ، وأن « انتماءه الاجتماعي المحدد إلى العمال والبحارة مجرد إشارة مكثفة إلى انتمائه الأكبر »[٤٨] . وقد حاول مؤيد الطلال أن يرد على استنتاج غالي شكري ، موضحا رأيا آخر في هذه القضية فيقول « ولذا فنحن لا نرى في عودة الطروسي إلى البحر الانتماء الأكبر كما يرى الناقد غالي شكري ، بل نرى فيها امتدادا للنهايات الفردية التي اختارها الكاتب لأبطاله ، وخاصة فارس ، وإن كان الكاتب قد سوغ نهاية قصته هذه بعبارة الأستاذ كامل ـ الرمز المنطقي والسياسي ـ حين قال : القضية ليست قضية فرد بل مجتمع ، ينبغي إصلاح المجتمع »[٤٩] . وقد عد الطلال هذه النهاية فاشلة ، شأنها شأن نهايات روايات حنا مينة الأربع .

غير أن المرء لابد أن يؤكد أن الناقدين المذكورين قد بدآ بمقدمات خاطئة فوصلا إلى هذه الاستنتاجات الخاطئة تبعا لذلك . فليس هناك انتهاء أكبر وانتهاء أصغر ، كما يقول غالى شكرى ، وإلا فهل كان الطروسى منتميا أكبر أو أصغر حين كان بالبحر قبل أن يتحطم مركبه « المنصورة » ؟ ثم إذا كان الطروسى وهو بالبحر منتميا فهل كان بحاجة إلى هذه التجارب التى خاضها فى البر ؟ . . كما أن عودة الطروسى إلى البحر لا يمكن أن تكون امتدادا لا نهزامية فارس (المصابيح الزرق) . إن خطأ حكم الناقدين المذكورين يتضح ــ إضافة إلى ما قدمناه فى الصفحات السابقة ــ من أن عودة الطروسى إلى البحر تأكيد لعدم قيام حاجز أو عقبات بين ما نحب ونرغب على الصعيد الذاتى والفردى وبين الانتهاء للجماعة ، بل إن السياق الروائى يؤكد أن الانتهاء للجماعة هو الطريق إلى التحقق الذاتى والفردى الأصيل . ولذلك تدور أحداث الرواية منذ البداية إلى النهاية فى البر ؛ ولذلك أيضا نرى الطروسى يتردد ويحار ثم يجزم أمره على الإبحار بعد كلمات الأستاذ كامل الصريحة الموضحة ، التى أدرك من خلالها أن عالمى البحر والبر ــ التحقق الذاتى والانتهاء ــ متصلان ، بخلاف ما كان يتوهم ؛ وهو الوهم الذى سبب له ترددا وحيرة ، ولكنه بعد حبل الفكر الذى ربط بين الطروسى والأستاذ كامل ، وبعد الحوار معه ، « ولأول مرة ، منذ بروز مسألة السفر ، فصل الطروسى بأمرها بشكل جاد ؛ قال : سأسافر . لقد تركت الكلمات أثرها العميق فى نفسه ، ولم يعد الحاجز الفاصل بين البحر والبر قائما الآن . إن العالمين متصلان ، بخلاف ما كان يتوهم »[٥٠] . فمفهوم الطروسى لعودته إلى البحر اتخذ معنى آخر ، وإلا بماذا نفسر تردده وحيرته بعد أن عرض عليه الرحمونى مركبه ؟ والطروسى ، وهو « الوطنى بدون فلسفة » ، لم يحطم حاجز الوهم ذاك على الصعيد النظرى فحسب ، وإنما قام بتحطيمه عمليا بزواجه من أم حسن برغم ماضيها ؛ فارتباطه الشرعى بها ليلة إبحاره بالتحديد لا يدل فحسب على موقف من المرأة أو الفضيلة والرذيلة ، وإنما يدل على الارتباط العميق الجذور ــ أو الشرعى إن شئت ــ بين الطروسى والبر ــ (الآخرين) ، وهم الذين حضروا فى ذهنه لحظة إقلاع المركب « وذكر فى لحظة كل أشيائه ؛ كل أصحابه ، واستشعر الرغبة فى أن يكون معهم ، وأن يعود إليهم . وتساءل . . . « ماذا سيكون حالهم ؟ وهل تتغير الظروف وتتحسن الأحوال » ؟ وأجاب على نفسه بنفسه قائلا « حتما »[٥١] . وهذا يعكس تفاؤل الطروسى وإيمانه بالمستقبل الذى أصبح ينشده ؛ وهو أمر مناقض لما كان عليه فارس ، الذى دفعه يأسه إلى الارتماء فى أحضان الجيش الفرنسى ، مخالفا ما كان يقتنع به ، شاعرا بذنبه ، مخلفا العار لنفسه ولأسرته . إن حنا مينة يريد أن يقول من خلال قصة الطروسى إن تأكيد الذات وتحقيق رغباتها بشكل أصيل ــ (نشدد هنا على كلمة أصيل ، لأن تحقق الطروسى الأول قبل تحطيم مركبه كان عفويا ، بدليل أنه لم يستمر . ويؤكد ذلك أن الرواية لا تشير إلى ظروف تحطم مركبه ، فى حين تسهب فى إنقاذه لمركب الرحمونى) ــ لا يمكن أن يتم إلا عبر التحدى والمواجهة الشاملة ، التى تنتج الوعى الثورى ، الذى يرسم الطريق السليم ؛ طريق الاندماج بآلام المحرومين والمظلومين . وهذه الرؤية وإن تجاوزت بشموليتها وثوريتها الواقع المحلى إلى آفاق أرحب ، فإن المرء يمكن أن يجد لها جذورا منبثة فى أرض الحياة الاجتماعية والسياسية والثقافية . لقد صدرت « الشراع والعاصفة » فى وقت كان فيه الأدب والبطل الوجودى يهيمن على ميدان الفن الروائى ، ويدعو فيه أصحابه إلى الاغتراب والتوحد لتحقيق الحرية الفردية بعيدا عن الآخرين . لذلك فإن « الشراع والعاصفة » بتقديمها هذه الرؤية فى هذه المرحلة بصفة خاصة تجسد لحظة من لحظات الصراع على الجبهة الثقافية ، التى يرتكز أطرافها على أسس اجتماعية متناقضة . لذلك يمكن أن تعد « الشراع والعاصفة » هى الرد الفنى الاشتراكى على كتاب الوجودية ، أو بتعبير آخر هى بمثابة ميلاد للتناقضات التى كانت حولها ــ كما قلنا فى بداية هذا البحث . إنها تطرح قضية الاغتراب والحرية الفردية ، ولكن من موقع آخر . إنها تقلبها فتضعها فى مسارها الصحيح . ولعلها تقف وحيدة فى الخندق المقابل للروايات الأخرى . كل هذا يؤكد مرة أخرى ارتباط « الشراع والعاصفة » لا بالحقبة الزمنية التى تتخذها إطارا لها ، وإنما بالحقبة التى صدرت فيها . ومع أن « الشراع والعاصفة » من الروايات المهمة فى تاريخ تطور الرواية العربية فى سورية فإنها توضح أن الكاتب لا يزال فى مرحلة رد الفعل ، التى ربما كانت هى التى دفعته إلى منح الطروسى صفات البطولة الخارقة ، والشجاعة والإقدام ، والشهامة والاستقامة . . . إلخ . وأحسب أن هذه الصفات هى التى دفعت « نجاح العطار » إلى أن ترى فى الطروسية « رد فعل إيجابى على سلبية قائمة فى رؤيتنا للإنسان العربى ، الذى عاش أزمة التخلف بأقصى حدتها . . . حتى ذهب بعض المتشككين إلى تخييب كل الآمال ، وشهروا أزمنة المراوحة على طريق التقدم دلائل على هذه الخيبة ، وعزوا كل ذلك إلى الصفات السلبية ، وكرسوا هذه الشكوك لتعميق أزمة التخلف ذاتها ، فبدا الإنسان العربى فى النظرة القاصرة إليه ، وفى الأدب الناتج بسبب من هذه النظرة ، مخلوقا منحطا عاجزا ومنحلا ومنبت الجذور عن كل أصالة ، مختلفا فى جوهره عن الذين يبنون الحضارات ويصوغون التاريخ ، بدءا من المثقف وانتهاء بابن الشعب العادى ، أما الصورة التى رسموه بها فقد كانت مفرغة حقا ، موئسة بانعكاساتها ، وبسوء الأوضاع العامة التى تحيط بها . . . إلخ »[٥٢] .

وكما هو الأمر فى « المصابيح الزرق » يجرى التركيز هنا على شخصية محورية وإن تكن هنا تأخذ صورة أقوى وأوضح . فارتباطا مع رؤية الرواية كان لابد هنا من تقديم شخصية فردية متميزة . فالطروسى هو بطل البحر والبر ، كما أنه بطل الرواية كذلك . ولعل الكاتب فى إصراره على تجسيد الجوانب الإيجابية فى الإنسان قد أسرف فى منح شخصية الطروسى الصفات التى سبق ذكرها ؛ فالطروسى لا يعرف الخوف ولا التراجع . . . إلخ . بل لم نره فى لحظة ضعف واحدة ، إلا فى حالة تردده وحيرته فى أمر الإبحار . لكن كل هذه الصفات لم تخلع عنه رداء الواقعية . ويقدم الكاتب شخصية الطروسى على دفعات ، ونتعرف صفاتها تدريجيا من خلال فعلها وحوارها ومواقف الآخرين منها . إن شخصية الطروسى من الشخصيات الروائية السورية القليلة ، التى تعيش فى ذهن القارىء زمنا طويلا . غير أن انشغال الكاتب برسم شخصية الطروسى واهتمامه بها ، لم يصرفه عن الاهتمام ببقية الشخصيات . ولعل الجديد هنا هو اهتمام هذه الشخصيات بالسياسة أكثر منه فى « المصابيح الزرق » ، فلا يقتصر نشاطها هنا على المظاهرات ، وإنما نرى الاجتماعات والاتصالات السياسية وربما إشارات خفية إلى بدايات تنظيمية يقودها الأستاذ

كامل. وفى « الشراع والعاصفة » نلمس أن نوعية الشخصيات متعددة . وانسجاما مع رؤية الكاتب الاشتراكية نرى أن وعى الشخصية وممارستها ولوحتها النفسية تتحدد بوضعها الاجتماعى والاقتصادى ؛ أى بالطبقة التى تمثلها أو تنتمى إليها . والكاتب يركز دائما على نماذج ممثلة لطبقة اجتماعية معينة ، لكنه لا يغفل النماذج الأخرى التى تتراوح بين هذه وتلك . وهذه السمة التى تتصل بتقنية الرسم الشخصية نجدها فى « الشراع والعاصفة » وفى سائر روايات الكاتب ، لأنه يصدر عن رؤية واحدة . وفى الشراع والعاصفة نجد نموذج الأستاذ كامل المثقف ، ثم الطبيب صبحى ، الذى يترك عيادته ليحارب فى فلسطين ، ثم هناك أبو حميد الذى يتعامل بالسياسة من خلال الحماسة ليس غير ، ثم هناك خليل العريان وأبو محمد وأبو سميرة ، هؤلاء الكادحون الذين يشغلهم اللهاث وراء لقمة العيش عن الاهتمام بهذه الموضوعات .

أما الشخصيات المستغِلة ، التى تقع فى معسكر مقابل ، فقد اهتم بها الكاتب اهتماما يدل على نضجه الفنى والفكرى ؛ فقد صورهم — بعيدا عن السخرية والهزء — وصور أساليبهم التى تنطوى على الخداع والخبث ، ثم بين صلاتهم مع السلطة السياسية من خلال تصوير العلاقات الاجتماعية لكل من أبى رشيد ونديم مظهر .

والجديد كذلك هو اهتمام الكاتب بالعوالم الداخلية للشخصيات ، على نحو أتاح لها صفة التفرد والتمايز . وهو يستخدم المنولوج والتداعى والتذكر ، وأحيانا قليلة رد الفعل المعاكس ، ليصور المواقف بدقة . ومن الطبيعى أن تهتم الرواية اهتماما أكبر بالشخصيات الفقيرة الشعبية ، تآلفا مع رؤيتها . ومن الممكن أن يكون هذا الاهتمام لغرض فنى ؛ فقد يتيح للكاتب أن يقدم أحداثا جماعية . وسير الأحداث لم يجر فى خط مستقيم ؛ فبناء الحدث يتخلله عودة إلى الماضى ، ثم استطراد ، ثم عودة ثانية إلى سير الحدث الرئيسى (انظر الفصلين الثالث عشر والرابع عشر من القسم الأول على سبيل المثال) . والأحداث تتطور وتتشابك مع نمو الشخصيات بفعل التأثر والتأثير . ولا يوجد هنا مصادفات أو قدر . ويلاحظ أن الوضع الاجتماعى والاقتصادى لا يحدد فحسب وعى الشخصية ولوحتها النفسية ، بل إن تغيره يؤدى إلى تغير وعى الشخصية وعالمها النفسى الداخلى . ويمكن أن نأخذ مثالا على ذلك شخصيةُ أحمد ، الذى ظل متسكعا فى الميناء ، إنه ينشد الإبحار ، لكن البحارة يرون أنه لا يصلح لذلك ، فظل الرفض يفعل فعله فى نفسية أحمد . وكان يتحين الفرص لتأكيد ذاته . لذلك نراه يجد الفرصة الذهبية بمشاركة الطروسى فى إنقاذ مركب الرحمون ، فينتزع بعد ذلك اعتراف جميع البحارة ببطولته وقدرته ، فيحقق حلمه فى أن يعمل بحارا بعد ذلك ؛ وهذا ما يجعل نفسيته تتبدل بشكل جذرى . ولا شك أن مثال أحمد يؤكد كذلك أن العمل قيمة إنسانية ، حيث ينتزع المرء من خلاله احترام الآخرين وتقديرهم . ويمكن أن نرى مثالا مغايرا هو شخصية الأستاذ كامل ، المثقف الذى تسنم مسؤولية إعالة أسرته فذاق الفقر والحرمان على نحو جعله يهتدى إلى مفهوم العدالة الاجتماعية ، والإيمان بفكر الطبقة العاملة . . .[٥٣] . حتى أم حسن ، المومس التى خدعها جارهم البقال ، والتى كانت وأسرتها تستدين منه بسبب شظف العيش ، ويشبه سقوطها سقوط نفيسة عند نجيب محفوظ فى بداية ونهاية[٥٤] ، قد سقطت ، ولكنها بعد أن تلتقى بالطروسى الذى يفتح لها بيتا ، ويعاملها معاملة الزوجة ، نراها تحبه وتخلص له ، وتتبدل نفسيتها كذلك . فالوضع الاجتماعى والاقتصادى تغير فتغيرت أم حسن ، وتغيرت نظرتها إلى الآخرين ، بل تغير اسمها تعبيرا عن رفضها لماضيها . ولعل هذا يدل على أن الكاتب يرى أن الفضيلة والرذيلة قيمتان مرتبطتان بأوضاع اجتماعية واقتصادية .

وإضافة إلى أساليب التذكر والتداعى والمنولوج يستخدم الكاتب الأسطورة ؛ أسطورة عروس البحر بالتحديد . والأسطورة تأتى لتكثف رؤية الكاتب وإيمانه بالإنسان وطاقاته الفريدة ؛ فالأسطورة تحكى عن المواجهة بين إنسان البر الضعيف والجبار مع ملوك البحر ؛ هذا الصراع الذى ينتهى بانتصار الإنسان ضد الوجود المحيط به . . فكأن الإنسان منذ الأزل خلق ليجسد هذا الصراع والنضال . وكما انتصر إنسان الأسطورة القديم انتصر الطروسى إنسان اليوم . لكن استخدام الكاتب للأسطورة فى روايته هذه كان أقرب إلى التضمين منه إلى الاستلهام (انظر الفصل الثانى عشر من القسم الأول ، والثالث عشر من القسم الثانى) . ومهما يكن الأمر فإن هذا يشير إلى وعى الكاتب باستخدام تقنيات حديثة وتطويعها فى تقديم رؤية ثورية . وسنرى توظيفه المتقن للأسطورة فى روايته « الشمس فى يوم غائم » . . فالتصوير والإيحاء والرمز المتعدد الدلالات هو ما أثرى البناء الروائى فى « الشراع والعاصفة » ؛ فقد اتسمت لغة الحوار بالبساطة والعفوية ، فكانت تعبيرا عن مستوى الشخصيات وطبيعتها . ولا شك أن صياغة جمل الحوار بعفوية ، فكانت تعبيرا عن مستوى الشخصيات وطبيعتها . ولا شك أن صياغة جمل الحوار بعفوية يزيد من واقعية الشخوص . والكاتب — لأنه قريب من شخوصه وبيئتهم — قد استطاع توظيف اللهجة الشعبية العفوية باقتدار يقول الطروسى بعد أن تأخر البحارة الذين لم يأبهوا بنصيحته : « قلت لهم اليوم » « فرتونه » فلا تبحروا ؛ قلت لهم بكروا بالعودة ؛ ولكن مع من تتكلم ؟ ولك عكاريت ! وابن الجمل هذا تفر رجل هذه بألف صياد مثله . قلت له انتبه ، فقال : لا تخف ، أنا ملك البحر[٥٥] . وأبو حميد الذى كان يعشق سماع إذاعة برلين الممنوعة آنذاك ، يأتى لينشر ما سمعه فلا يصدقه البحارة ، فيغتاظ قائلا : « طيب انتظروا تروا ، أعمال السياسة شىء وأكل الهواء شىء ، لابد ما يأخذ الخبر حقه ومستحقه ، ثم يذاع على الناس ، رجل فى أكبر سياسى ، أنا رب السياسة ، راح تضطرون أصرح أكثر من اللازم هه »[٥٦] .

ولغة السرد تصويرية ، تقترب من الشعر فى بعض المقاطع . ويمكن أن نأخذ مثالا على ذلك تصويره لمركب الرحمون وإنقاذه : « اندلع برق مزق حجاب الظلام ، وتلاه رعد هدار تقلبت موجاته وتدحرجت فوق رؤوسهم ، وسقطت صاعقة وغابت فى البحر ، وعصفت ريح هوجاء ارتفعت إلى أعلى ورفعت معها الماء ، وأمسكت الشختورة وهزتها بقوة كأنها تريد أن تصعد بها ، وبعد أن رفعتها إلى أعلى تركتها تسقط فى الغور السحيق الذى انفتح تحتها وغمرها بردم مائى حتى غابت مؤخرتها ، وانقصفت بعض أعمدتها ، ثم استوت من أمام وغاصت من أمام وغاصت من وراء ، وفقدت توازنها ، وانقادت كقصاصة من ورق ليد العاصفة القوية ، التى جعلت تلهو بها وهى تقهقه فى هزء وشماتة » الخ[٥٧] .

ولكن إذا كان الطابع العام للغة الرواية هو اللغة التصويرية فإنها لم تخل من آثار المرحلة السابقة ؛ فنجد بضع فقرات تقريرية مباشرة ، مال إليها أسلوب الكاتب عند استعراض نتف من الحياة السياسية والتاريخية ، مثل قوله : « كانت الانتخابات النيابية قد جرت منذ عامين ، وتسلمت « الكتلة » الحكم ، وقام فى البلاد أول برلمان بعد الاستقلال ، وأول رئيس للجمهورية ، وظل الجيش وبعض المؤسسات فى يد السلطات الفرنسية ، كما ظل لها جهاز استخبارات خاص بها ، ومثله للقوات العسكرية الإنجليزية الموجودة فى البلاد ، وأصبحت السلطة على هذا النحو ، ثلاثية الأطراف وإن كانت ظاهريا فى يد الحكومة الوطنية ، وخاصة من الناحية الإدارية ، وظل جلاء القوات الفرنسية والإنجليزية رهناً بانتهاء الحرب . . . »[٥٨] .

ولا شك أن هذه اللغة التقريرية عملت على تجميد الحركة الروائية ، لكنها ــ بسبب ندرتها ــ لم تسىء إلى لغة الكاتب التى أصبحت أكثر تطورا وأكثر قدرة على القيام بمهامها الفنية .

جاءت « الشراع والعاصفة » فى نهاية مرحلة اجتماعية ؛ فبعد صدورها بعام واحد حدثت أمور هزت المجتمع العربى والسورى من جذوره ، وأدت إلى تغير ملامح الخريطة الطبقية تغيرا كبيرا ، فسقطت برامج ، وانهارت قيم وأفكار كانت قد وصلت إلى نهاياتها ، جاءت حزيران لتكشف عن اهترائها وتفسخها ، ولتسرع من سقوطها التاريخى . وقد خلقت هزيمة حزيران مناخا ملائما لقيم وأفكار جديدة ، ولتحرك طبقة جذرية صاعدة وتململها . هذه الخلخلة فى البناء الثقافى والاجتماعى والسياسى والعسكرى ، كانت ذات أثر فى المثقفين ؛ فالهزيمة ــ فى جانب منها ــ هزيمة للمثقفين ؛ وقد تمت مراجعات نقدية لمسارهم الأدبى والسياسى . وقد وضعت الهزيمة المثقفين أمام مفترق طرق ؛ فأما الالتزام بفكر ثورى جذرى ؛ وإما التطور مع الطبقة الحاكمة التى عادت ــ بفعل الهزيمة عاملا رئيسيا ــ إلى احتلال مواقع البرجوازية التقليدية ؛ وإما التحبب والسخط واللجوء إلى مشاعر العبث واللاجدوى . وفى كل الأحوال أثرت هذه الأحداث والظروف الجديدة فى المسار الأدبى والفنى ، بحيث يمكن أن يعد المسار الأدبى والفنى بعد هذه الأحداث بداية مرحلة جديدة فى الأدب العربى بشكل عام . وإذا كان الأمر على هذا النحو فإن الهزيمة والأحداث التى تلتها أتاحت بشكل ملحوظ مناخا أكثر ملاءمة للأدباء ذوى الرؤية الاشتراكية العلمية ، فأصبحت أقدام هؤلاء أكثر رسوخا فى الميدان الروائى وغيره ؛ فقد انتقلوا من موقع رد الفعل إلى امتلاك ناصية أكثر تقدما . ويمكن القول إن الهزيمة قد فرضت على الأدباء ــ على اختلاف مشاربهم ونزعاتهم ــ التوجه نحو الواقع فى محاولة للم أشلائه المبعثرة ، ولمتابعة المسيرة الشاقة الطويلة . ويكفى أن نشير إلى تغير صورة البطل فى الرواية ؛ ففى المرحلة السابقة هيمنت صورة البطل المثقف ؛ أما بعد الهزيمة فقد ظهرت صورة البطل فى الروايات مستمدة من الطبقات الشعبية ، فظهرت صورة البطل من البروليتاريا الرثة (وردة الصباح ، أحلام على الرصيف المجروح ، جفون تسحق الصور . . . إلخ) ، ومن الفلاحين المعدمين (ملح الأرض ، المذنبون ، وينداح الطوفان ، الأشقياء والسادة الحفاة وخفى حنين ، الفهد . . . إلخ) ، أو من البروليتاريا الثورية التى تحمل كتابها بيمينها ، وتسترشد فى نضالها بالوعى الثورى . أما صورة المثقف التى ظهرت فى روايات ما بعد الهزيمة فقد تغيرت رأسا على عقب ؛ فها هنا الآن يظهر البطل المثقف فى الرواية لتوضيح إفلاسه وسقوطه على الصعيدين الاجتماعى والوطنى (ألف ليلة وليلتان ، حبيبتى يا حب التوت ، طائر الأيام العجيبة) .

هذه الأجواء الجديدة أثرت فى كاتبنا وجعلته يعبر عن رؤيته بشكل قوى واضح ؛ فالطبقة التى غرس أدبه فيها منذ البداية أصبحت أكثر تحددا وتململا . لذلك اتسمت روايات حنا مينة التى صدرت بعد الهزيمة بسمات جديدة ، فكرية وفنية ، هى فى حقيقة الأمر انعكاس للحقائق التاريخية التى فجرتها الهزيمة على الصعيد الاجتماعى والسياسى . لقد دلت هزيمة حزيران على الإفلاس التاريخى للبرجوازية الصغيرة فى تصديها لقيادة حركة التحرر الوطنى والاجتماعى ، كما أكدت العلاقة الجدلية بين القضية الوطنية والقضية الاجتماعية . هذه الحقائق الجديدة لابد أن تشكل عناصر جديدة فى رؤية الروائيين بشكل عام ، وفى رؤية حنا مينة بشكل خاص . وهذا ما يوضحه ويؤكده مسار الروائى بعد الهزيمة .

ولعل أول ما يلاحظ فى روايات الكاتب بعد الهزيمة هو أن الإطار التاريخى باهت إلى أقصى حد ؛ ففى « الثلج يأتى من النافذة »[٥٩] ــ أولى رواياته بعد الهزيمة ــ لا وجود للفرنسيين على الإطلاق ، سوى إشارة إلى مطاردتهم للمناضلين الذين كانوا يرفعون الشارات الحمراء فى الأول من أيار ، ويطالبون بنقابات للعمال . وهى إشارة موحية بدلالة زمنية ورمزية أكثر من دلالتها الواقعية المباشرة . وتكتفى « الشمس فى يوم غائم » بمجرد الإشارة إلى المستشار الفرنسى ــ الرمز الذى يتحالف مع البرجوازية ويشاركها فى سهرات الكازينو ورقص التانغو . وإذا كانت الإشارة إلى مطاردة المناضلين العمال فى « الثلج يأتى من النافذة » توضح حدة الصراع الطبقى فإن الصراع الطبقى فى « الشمس فى يوم غائم » يأخذ شكلا حادا ؛ ففيها سكان القصور وسكان الأكواخ وغور من الدم يفصل بينهما .

ونجد فى رواية (الياطر) أن الحوت القديم الذى قضى عليه يرمز إلى الاستعمار الفرنسى ؛ أما الحوت الجديد الذى يهدد المدينة فيرمز للعدو الإسرائيلى .

كل ذلك يؤكد أن الزمن الروائى مجرد إطار خارجى ــ وإن يكن ذا دلالة ــ كما يؤكد تفسيرنا للدلالة الاجتماعية للزمن الروائى عند الكاتب .

ويلاحظ أن معادلة المثقف ــ العامل ، التى صورها الكاتب فى « الشراع والعاصفة » على هذا النحو ، قد انقلب طرفاها تماما بعد الهزيمة ، فأصبحت العامل ــ المثقف . وإذا كان خليل فى (الثلج يأتى من النافذة) ممثلا للطبقة العاملة بمثابة المعلم الذى يحذر من ممارسات المثقف البرجوازى الصغير (فياض) ، فإن الممثل والمعلم فى (الشمس فى يوم غائم) هو الخياط الذى يعمل على تنمية مشاعر الرفض والتمرد عند الفتى ــ المثقف البرجوازى . أما فى « الياطر » فتختفى شخصية المثقف تماما ، وتتقدم شخصية زكريا المرسنلى العامل فى الميناء بوصفها شخصية مركزية . كل ذلك يدل على التغيرات الكبيرة التى حدثت فى البناء الاجتماعى ، والتى أدت إلى تجسيد هذه المعادلة بصورة جديدة ، وإلى اختيار الشخصيات مع مواقع طبقية وثقافية محددة .

ولكن إذا كان الروائي في « الثلج يأتي من النافذة » يقوم أساسا على تصوير معادلة العامل ــ المثقف ، على نحو يجعلها ذات محور محدد فإن (الشمس في يوم غائم) تبدو أكثر غنى من هذه الناحية فهي مليئة بالأفكار والرموز والإيحاءات ؛ ولذلك يمكن أن تتناول من أكثر من زاوية غير أن الأمر الذي لا خلاف حوله هو أن الكاتب يتعامل في الروايتين مع معطيات هزيمة حزيران ، فيؤكد أهمية الدور القيادي للطبقة العاملة ، وأهمية النضال ضد العدو القومي والطبقي في آن واحد .

ولكن إذا كانت معادلة العامل ــ المثقف تتم في « الثلج يأتي من النافذة » من خلال الاختفاء والهروب من ميدان الصدام ، وتهدف إلى الدعوة للممارسة العملية التي تصقل المثقفين وتكشف ادعاءاتهم ، فإنها تتم في (الشمس في يوم غائم) من خلال رقصة الخنجر تحديدا ، وتهدف إلى الوصول إلى مرحلة الثورة من خلال امتلاك الوعي الثوري والرؤية المستقبلية . ففي (الثلج يأتي من النافذة) تتم المواجهة الحادة بين مثقف برجوازي صغير (فياض) وعامل نقابي مناضل (خليل) . ففياض هرب إلى لبنان بعد « مطاردة اليساريين »(٦٠) ، في حين ظل أصدقاؤه ورفاقه مختبئين أو مشردين ومعرضين للسجن والمعتقلات . ويعتقد فياض في البدء أن هروبه مسوغ ، ويلجأ إلى بيت صديقه القديم خليل ، لتبدأ المواجهة الحادة التي تكشف عن تردد الأول وذبذبته ، وصلابة الثاني وثباته .

والسياق الروائي يوضح عدة دلالات مهمة لهذه المواجهة . فتحديد نوعية الشخصيات وانتمائها الفكري والطبقي له دلالة مهمة . ففياض مثقف أديب وكاتب ينتمي إلى فئات البرجوازية الصغيرة ؛ أما خليل فعامل وعضو لجنة نقابية ، يمثل الطبقة العاملة الواعية المنظمة . وكلاهما ينتمي إلى حزب واحد ، وآراؤهما الفكرية والسياسية واحدة . فهما يفترقان إذن في موقعهما من عملية الإنتاج ــ المنبت الطبقي ؛ وهو ما يهدف البناء الروائي إلى إبرازه وتوضيح أثره في درجة امتلاك الوعي الثوري ، ومن ثم في المقدرة على التضحية والصمود ــ الممارسة ، وأخيرا في أحقية تسلم دفة القيادة . ومن هنا نرى « فياض » ، بهروبه من ميدان الصدام ، يدلل على تذبذبه وحيرته ، وعلى عدم استعداده للنضال العملي والفعلي ، وهو يحاول أن يجد المسوغات الكثيرة لموقفه الذي لا يرضى عنه خليل ، ويخبره صراحة بأنه كان عليه أن يكون أكثر صمودا ، وأن يبقى مثل سائر الرفاق الذين يتصدون للإرهاب . ومنذ هذه اللحظة تتولد معاناة جديدة لفياض ، خلقها موقف خليل الصارم ، الذي كان يدينه صراحة أو من خلال الابتسامات أو الإيماءات الدالة ، التي كانت تجعل فياض ينكس رأسه دون اعتراض أو تبرير ، فيقف موقف التلميذ الخائب من معلمه . ويفاجأ فياض حين يخبره خليل بأن عليه أن يظل مختبئا ، وألا يغادر المنزل في تلك الآونة ؛ وهو ما يولد عند فياض إحباطا جديدا ؛ إذ كان في « ظنه أنه سيتمتع بالحرية »(٦١) ، فيتساءل : « إذا كنت سأختبيء فلماذا جئت إذن ؟ »(٦٢) . ففياض قد يشعل النار بكتاباته ، لكنه غير قادر على أن يكون وقودها مثل معلمه خليل ، الذي يستمد مشروعية قيادته لفياض لتوافر عدة شروط فيه ، فوعيه أكثر أصالة ، ثم هو أكثر قدرة على التضحية ــ الممارسة الفعلية ، لأنه يعيش فعلا في أتون النار لا على أطرافها ، لقد كانت معاناة خليل تجسيدا لآلام طبقة بأكملها ؛ فهو لم « يكتسب » وضعه الطبقي أو النضالي ، وإنما (وعاه) فحسب ؛ والثقافة بالنسبة إليه عنصر مهم وضروري ، ولكن انتماءه الاقتصادي الاجتماعي هو العامل الحاسم . أما فياض فوضعه الطبقي عرضة لمختلف الاحتمالات . قد يريد لنفسه ، وقد تساعده الظروف لأن يكون برجوازيا « عصاميا » ، وقد يتحول ــ بفكره ــ إلى مستقبل طبقة أخرى لا ينتمي إليها . والثقافة لذلك بالنسبة إليه تقوم بدور جوهري . هكذا اختار الفنان لبطله كل المقومات التي تبرز دلالته الروائية ، فوصل به إلى أقصى سمات المثقف ، وهو أن يكون كاتبا ، كما اختار للشخصية الأخرى كل المقومات التي تبرز دلالته الروائية ، فوصل به إلى « حضيض » الطبقة العاملة »(٦٣) . غير أن بعض النقاد قد أخذ على الروائي تجسيده لمعادلة العامل ــ المثقف « لقد أخطأ الكاتب حين دفعه إخلاصه للطبقة العاملة ولقضية الثورة إلى تنصيب خليل معلما على فياض بصورة أحادية الجانب . فحسب لينين (كذا) نرى أن الطبقة العاملة بحاجة إلى مثقفين يحملون إليها الوعي الطبقي السياسي ، وإلا فإنها تتحول إلى اقتصادية بحتة (كذا) . إن أحدا لا يقول إن الطبقة العاملة ماركسية بالضرورة . وها هنا نقع على أزمة مضاعفة ، تتصل بالخطأ المذكور ؛ فخليل وقد أسب دور المثقف « اللينيني » ليس قادرا على تعليم فياض الذي هو بحاجة حقيقية للتعلم من البروليتاريا ؛ وفياض ليس قادرا على تعليم خليل الذي هو بحاجة أيضا لمعارف المثقفين الماركسيين . إن وضع اليد على هذه الأزمة في الرواية يقودنا إلى الطرح الحقيقي لمعادلة العامل والمثقف . إنها معادلة ديالكتيكية . . . . »(٦٤) . غير أن هذه الملاحظة تبدو نتاج قراءة خارجية للرواية ، فضلا عن أنها تدل على عدم ربط الظاهرة الروائية بزمانها . فالروائي كان قد صور معادلة المثقف ــ العامل في روايته « الشراع والعاصفة » (الأستاذ كامل ــ الطروسي) حين كان المثقف يلعب دورا ملحوظا في الستينيات ، ولم يصور هذه العلاقة بشكل أحادي ؛ فكما استمد الطروسي الوعي من المثقف الأستاذ كامل ، فإن الأستاذ كامل استمد من ممارسات الطروسي إيمانا أقوى بقدرة الجماهير الشعبية ، وبضرورة تفجير طاقاتها المختزنة(٦٥) .

ولا شك أن قلب طرفي المعادلة أمر مسوغ ومقبول حين يأتي نتيجة طبيعية لإملاءات التغيرات المستجدة في البناء الاجتماعي بعد الهزيمة ، أو حين يأتي بوصفه نبوءة لاستقراء حركة الواقع الاجتماعي ، ولعل الرواية تشير إلى أثر الظروف التي جعلت من خليل معلما وقائدا ، على لسان فياض الذي يقول : « أنت يا خليل لا تفهم أكثر مني ، وإنما الظروف وضعتك أنت ومنطقك في موضع التفوق »(٦٦) . ثم إن معادلة خليل ــ فياض ، العامل ــ المثقف ، صورت بشكل جدلي ؛ لأن كلا من فياض وخليل كان يتعلم ويستفيد من الآخر ؛ ففياض يقول بعد أن أعطاه خليل درسا مؤداه أن التجربة هي المحك : « أنا لا أستطيع البقاء حبيسا كسيحا أكثر مما فعلت ، علىّ أن أعمل ، أن أدخل تجربة المصاعب التي تحدثت عنها ، وسترى بعدها . ساعدني فقط في الحصول على عمل ، ولكن عملا جسمانيا بعيدا عن الصحافة وجوها »(٦٧) . كما أن خليل تعلم من فياض فاستفاد خليل وهو الذي « لا يثق بالمثقفين »(٦٨) في ترسيخ ما اقتنع به بأن الكتاب والأدباء يعيشون حالة فصام بين القول والفعل ، أو النظرية والممارسة . لهذا يخاطب خليل فياض بقوله : « أنت لم تفكر

بهذا لأنك لم تجد الوقت للتفكير . . كنت مستعجلا للخروج والنجاة بنفسك ، وأنا الذى كنت أقرأك وأعجب . كم تساءلت : هل يكتب ما هو مستعد للتضحية فى سبيله ، أم أن الكتابة لا تكلفه شيئا فى الوقت الحاضر ؟»[٦٩] . فالبناء الروائى لا يصور هذه المعادلة من أجل الكشف عن أهمية العلاقة بين البنية الطبقية والوعى فحسب ، وإنما للدعوة من خلالها إلى الممارسة ؛ الممارسة العملية التى تصقل المثقفين الثوريين وتكشف ادعاءاتهم ؛ « فالتجربة هى المحك »[٧٠] ــ كما يقول خليل ، والتغيير لا يتم بالتنظير وإنما بالصمود العنيد والفاعلية المستمرة : « بليتك يا فياض أنك من جماعة الكتب ، ليس للقلم خطر فى مجتمع لا يقرأ إلا قليلا ، ولكن للقلم ضجة »[٧١] . لذلك حين يكتب فياض فى منزل جوزيف يمزق ما كتبه ؛ لأنه يشعر أن كتابته كانت شيئا فارغا ، وأنها تنقصها المعاناة[٧٢] . لقد أدرك فياض أن الغربة أقسى من السجن ، وأن عليه أن يحمل قدره برجولة ويمضى ؛ وهو لذلك يخوض التجربة العملية ، فيعمل بمطعم الجبل ، ثم بالبناء ، ثم بمعمل المسامير ، ونصب عينيه دائما خليل فى حزمه وصموده وتجاربه . إنه يعمل لأنه يرفض أن يظل متطفلا على أسرة خليل ؛ فقد أدرك أن « اللقمة ستكون أبسط وأصعب ، ولكنها من عرق جبينى ستكون أطيب وأنفع . . الإنسان كالماء ، إذا لم يجر يأسن ؛ فدعنى أجرى ، كساقية ضائعة ؛ ذلك أفضل من البقاء راكدا ، كبركة تسرح فيها الضفادع ، إنسانيتى نفسها غدت بحاجة إلى إثبات ؛ فالتحلل يتهددها ، وعلى أن أدفع عنها الفساد »[٧٣] .

وإذا كان العمل قيمة إنسانية وتجربة ضرورية للاندماج فى الواقع وتعرفه بشكل مباشر فى سبيل تغييره فإن رقصة الخنجر فى (الشمس فى يوم غائم) تعبر عن أن تجاوز الواقع لا يمكن بلوغه إلا بالحركة العنيفة ، وأن ذلك لن يتم إلا بالاندماج بعالم المحرومين والجوعى ، ومن ثم النضال الدائب المستمر . لذلك يغدو فياض بعد هذه التجربة مناضلا صلبا واعيا ؛ فالعمل إلى جانب الثقافة (فياض) والثقافة إلى جانب العمل (خليل) ، هما طريق صنع المناضلين الثوريين ، وهما طريق الخلاص من الحيرة والتردد ، بل الخلاص من الغربة . لذلك يشعر فياض الآن بأن البرد ليس من الثلج ، وإنما « البرد كان من الغربة ، والتجربة تمت فى الغربة ، والآن وداعا للغربة »[٧٤] . « وأغمض عينيه على هناءة الراحة بعد تعب . فى مدينته سيعيش ، وفى مدينته سيكتب ، وفيها سيكافح . وشعر بسعادة غامرة ؛ بسعادة من يستقبل الدنيا بصدره وأعداءه بصدره وأصدقاءه بصدره أيضا . وهتف كأنه يقسم : أبدا لن أهرب بعد الآن ! أبدا لن أهرب بعد الآن »[٧٥] . عندها يقبل خليل المعلم والصديق انتباه فياض إليه فيقول : « هذا هو ابنى الحبيب الذى به سررت »[٧٦] .

وإذا كان فياض قد أصبح بعد التجربة العملية وتوجيهات خليل مناضلا صلبا فإن الفتى (الشمس فى يوم غائم) يدرك من خلال ممارسته رقصة الخنجر أن الخياط ليس ساحرا ولا موسيقيا ولكنه عرض ، بل إن توجيهات الخياط ورقصة الخنجر تدفع الفتى لاتخاذ موقف على أحد طرفى غور الدم الذى يفصل المدينة . وموقفه هذا لم يأت اعتباطا ، وإنما يأتى نتيجة وعيه بمستقبل طبقته ، ووعيه بحتمية انحدارها كانحدار المحتل المتحالفة معه : « وهذا الصيف حين عدت إلى المدينة كانت حالة من الهياج تسودها ، وكره شديد لفرنسا على كل وجه وفى كل مكان ، إلا فى البيوت التى هى قلاع ، كبيتنا ، وفى الكازينو ، حيث يلتقى المستشار بأرباب هذه البيوت ، يلعبون البريدج ويرقصون التانغو »[٧٧] . كما يكتشف بالمقابل أن سكان الأكواخ « جميعا يدفنون الأرض تحتنا بأشكال مختلفة ، وأن الأرض تتشقق ، وقلعة والدى تتصدع ، وعنجهية عائلتنا ليست بمنجاة »[٧٨] . لكن امتلاك الوعى بالمستقبل ليس أمرا هينا ، وخاصة بالنسبة إلى فتى ينحدر من أصول برجوازية ، ويعيش فى أجوائها . ولذلك لابد من المعاناة والمرور بلحظات تردد وحيرة ، تجعله فى دوامة مستمرة . ولعل معاناة الفتى أطول ، ومهمته أصعب وأشق ؛ إذ عليه ــ الفتى ــ أن يتخلى عن كثير من الامتيازات الموروثة ، ثم أن يجهد من أجل الوصول إلى حالة من الاستقرار ، ويحاكم ذاته ، ويحاول ردم فجوات التعالى البرجوازى فيها . إنه يتأرجح بين حدين : « هم مع التانغو وأنا مع رقصة الخنجر ، وعلى أن أختار »[٧٩] . وأيضا : « ها أنا بعد كل نواياى أجابه بشك من الخياط ورفض من المرأة ، وأحمل إثم الطرفين المتقابلين فى المدينة . فى القلاع مذنب ، لأننى متعاطف مع الأكواخ ، وفى الأكواخ مذنب ، لأننى أنتمى إلى القلاع »[٨٠] . وهو فى تأرجحه وتردده يجسد ضعفا بشريا مسوغا : « إننى معلق بخيط لا يرى فى سقف ترددى الملعون بين حياة مريحة راكدة جاهزة ، صنعها جدى القنصلاتو ، وحياة متعبة شقية ، على أن أصنعها بنفسى »[٨١] ولكن هل يعنى هذا أن تردد الفتى وحيرته كانا نوعا من الرقص البهلوانى على الحبال ، الذى يحمل بين طياته الكثير من اللهو بالطبقات التحتية ، والتمكن من أساليب البرجوازية فى كسر حدة الصراع الطبقى وتمييعه ، وصبه فى قنوات الرغبة الجنسية ؟ أم أن تمرده ذا طابع سطحى ، لأنه كان نوعا من الاحتجاج العاطفى ، كما هو الحال بالنسبة إلى تمرد الأجيال الجديدة فى أوربا وأمريكا على المؤسسات الرأسمالية ، ونمط الأخلاق والأعراف البرجوازية ؟[٨٢] إن الخاتمة تأتى لتنفى هذه الاستنتاجات ، فضلا عن أن تردد الفتى وحيرته أمر طبيعى فى عملية التحول من طبقة إلى طبقة . وهو تردد له ما يبرره فى ساحات اللا شعور وفى معطيات علم النفس . ثم إن الفتى لم يكن يتلهى بامرأة القبو ؛ فهى لم تتم معه الا فى زيارته الثالثة ، بعد أن حدد موقفه ، وأراد أن ينغمس فى عالمها بوصفها مستغلة ومضطهدة . يقول لها : « أنا جئت لأنام على الحصير كفارة يا سيدتى . اخرجى ودعينى ولا تتأمليني . حذار أن تتأمليني . لا تتهميني ! بالعذاب تعمدت ؛ بالظلمة والريح تعمدت ، وسأفعل ما أعرف أن علىّ أن أفعل ، ولكن حذار أن تقولى افعل . . لم تبق بيننا مسافة اليوم . طويت المسافة ، ولن يطلق أحدنا على الآخر ، لأنه لم يبق بيننا واحد وآخر . لقد مات جدى يا سيدتى اليوم ؛ مات جدى يا سيدتى[٨٣] ولم يتراجع الفتى عن الطريق الذى اختطه لنفسه ، بل نراه يستمر فيه حتى النهاية ، فيسود الظلام بينه وبين أبيه ـ بعد مقتل الخياط . وينتقل الفتى نهائيا إلى صف المظلومين والمسحوقين .

وتأخذ صورة المرأة ومشكلتها حجما مهما فى روايات الكاتب . ولكن فى حين تعرضها « الثلج يأتى من النافذة » من خلال اللجوء إلى الثنائية ، وتصوير شخصيات أخرى عدة لرسم خطوط تتوازى مع الخط الذى يرسمه فياض وخليل ، فيأتى لتعمق من رؤية الرواية وتزيدها إيضاحا ، فإن « الشمس فى يوم غائم » تقدم صورة المرأة مرتبطة بصورة النظام القائم .

ففى « الثلج يأتى من النافذة » مقارنة غير مباشرة بين زوجة جوزيف وزوجة خليل ؛ فكلتاهما تنتمى إلى الطبقة الكادحة ، لكن الأولى (هناء) تجعل زوجها الحزبى فى حالة من الارتباك والحيرة الدائمة ، بسبب أنها لا تقيم وزنا للملاءمة بين مشروعية الطموح وضرورة الواقع ، فى حين نرى زوجة خليل صابرة وصامدة ، تعى رسالة زوجها فتتعاطف معه (تشبه زوجة العامل أحمد عبد الله فى رواية « الضفاف الأخرى ») ، وصمتها ليس عن ضيق مكتوم وإنما عن وعى ، بل إن أم خليل تلمح فى حديثها عنها بأنها تحضر اجتماعات سرية من أجل تحرير المرأة(٨٤) ونجد ثنائية أخرى بين أم خليل وأم بشير ؛ فالأولى تحتج على نضال خليل ، وتردد ما يتضمنه الوعى السائد حين تقول : « قلت لهم مادمتم بلا سند فالمسألة فالصو . لو كان وراءهم رأس ـ وزير ، ناب ، قلنا فيها وما فيها ، لكن الجماعة بدون سند ؛ بدون رأس ؛ يركضون على الفاضى . . يعملون بدون فائدة ، والمصيبة أنهم يدفعون من جيوبهم(٨٥) . أما أم بشير فإنها فى الخامسة والخمسين ، لكنها عملية ، لا تحب المماحكات ، وتقوم بتأدية خدمات مهمة لفياض وخليل ، وهى لاتهاب الحكومة أو السجن ، وترى فى إضراب خليل والعمال ضرورة ، وتشجع على ذلك . وهذا التباين بينها وبين أم خليل استمدته أم بشير من خلال اشتغالها عاملة ؛ فقد مشت قديما على رأس النساء فى مظاهرة لعمال الريجى ، وكانت تحمل العلم(٨٦) فالعمل أيضا ، والممارسة هما ما جعلا أم بشير تمتاز عن أم خليل أو أم فياض كذلك .

والكاتب لا يلجأ إلى الثنائيات فحسب (خليل ـ فياض) ، (زوجة خليل ـ هناء) ، (أم بشير ـ أم خليل) ، وإنما يقدم نماذج أخرى تتارجح بين هذه الشخصية أو تلك . وهذا ما يساعد على تصوير تيار الحياة المتدفق على اختلاف خطوطه وألوانه ، فهناك جوزيف المثقف الحزبى الذى يعيش فى لُجّة من التناقضات التى تعرقل تحقيق طموحه ، والتى ربما كان بسببها يبدو غير قادر على امتلاك الثقافة الثورية ، يتساءل جوزيف : « لماذا لا تؤمن الماركسية بالحظ ؟ »(٨٧) . لكنه يبدو مستعدا للتضحية ؛ إذ يخفى فياض بمنزله ، ويقوم بمهمات نضالية وحزبية متعددة . وجوزيف يعيش فى جحيم بسبب زوجته ذات التطلعات البرجوازية . وهناك أبو خليل ، الذى يتروح موقفه من نشاط خليل بين الرضى غير الكامل والتذمر غير الشديد . ثم هناك أبو روكز ، الذى يتصف جوهره بالطيبة والشهامة والرجولة ، لكنه يعيش بالأوهام والأحلام .

وفى « الشمس فى يوم غائم » عدة نماذج لصورة المرأة ، لكن أهمها امرأة القبو ـ المومس ، التى تمتلك إرادة التحدى ، وتلعب دورا كبيرا مهما بالنسبة للفتى ، فتدفعه خطوات إلى أمام فى عملية التحول ـ الانتماء ، التى يخوضها من أجل مستقبل مشرق . فهو يكتشف من خلالها ممارسات عائلته (علاقات والده وخطيب أخته مع المومسات الأخريات) الممثلة لممارسات طبقته كلها ، حيث يقتلون الفلاحين ويحولون زوجاتهم إلى خدم ، وبناتهم إلى بغايا ؛ ففتاة العشرين قتل أبوها الفلاح وتحولت إلى بغى من أجل الحصول على لقمة العيش ؛ أما الذى قتل أباها فهو والده أو صديق والده . فمشكلة البغاء ذات أبعاد اجتماعية واقتصادية . وفى مقابل هذه النماذج الفقيرة يقدم الروائى عدة صور للمرأة البرجوازية ؛ فوالدة الفتى كانت تشارك والده فى الملك والبيت وسماع التانغو وتقديس جده ، لكنها ليست مساوية له ؛ إنها قطعة من أثاث البيت ؛ شىء من الأشياء ، عبدة مفرغة من نقمة العبدة(٨٨) . فوالدته تفقد إنسانيتها تماما ، كما كانت جدته التى لا تدخل فراش جده إلا من أسفل السرير ، أما شقيقة الفتى فإنها تتزوج رئيس القلم ، لا لأنها تحبه أو لأنه يحبها ، فالحب ليس من مقومات الزواج عند العائلات المالكة ، وليس له أهمية إذا توافرت المقومات الأخرى ، مثل الملكية ، وعراقة الأسرة والوجاهة ؛ وهذا عرف معمول به بحكم المصلحة والعادة والأفكار المتوارثة ، التى لها قوة القانون . فهذا الزواج فى حقيقته هو اقتران ثروة بثروة .

والكاتب يريد أن يدلل من خلال هذه النماذج المتعددة على أن النظام القائم يسلب إنسانية المرأة أيا كان انتماؤها الطبقى ، كما يشوه العواطف البشرية .

وإذا كانت روايتا « الثلج يأتى من النافذة » و« الشمس فى يوم غائم » تركزان على شخصيات محورية ، شأنهما شأن روايات حنا مينة كلها ، فإن اهتمامهما بالموقف الذى تتخذه الشخصيه يقع فى المحل الأول . ومن ثم فمن الظلم أن نعد روايات حنا مينة من نوع رواية الشخصية كما حددها إدوين موير وفورستر ـ كما ذهب إلى ذلك بعض النقاد(٨٩) لأن أهم سمات الشخصية فى ذلك النوع من الروايات هو الثبات والكمال منذ البداية(٩٠) ، ولأن الشخصية المسطحة هى وحدها القادرة على الوفاء بغرض كاتب رواية الشخصية(٩١) . ومهمة الروائى فى رواية الشخصية ينصب على دفع « شخصياته إلى الحركة الدائمة أكثر من دفعها إلى صنع الأحداث »(٩٢) . والبناء الروائى فى روايات الكاتب جميعها يؤكد عكس ذلك ففارس والطروسى وفياض والفتى وزكريا المرسنل (فى الياطر) شخصيات روائية أبعد ما تكون عن التسطيح ، بل هى شخصيات نامية أو مستديرة(٩٣) ؛ لأننا نراها فى كل جوانبها ، كما أنها تشارك فى صنع الأحداث ، وتنمو وتتطور من خلال التفاعل المستمر معها .

وفى « الشمس فى يوم غائم » مثلا ـ وهى الرواية التى يقف الناقد المذكور بملاحظاته عندها ثم يعمم ـ نلاحظ أن الكاتب يرسم شخصياته ويمنحها ملامح عامة وخاصة فى آن واحد « عامة لأنها طرحت دون أسماء ، وأكسبت دلالة الفعل ، واقترن وضعها بوجودها الاجتماعى ، وحجم دورها وسعة المكان الذى تتحرك فيه ؛ فهى مشدودة زمانا ومكانا لكى توضح واقعا وتعكسه ، دون أن يعنى ذلك شذوذ وضعها فى زمان ومكان آخر إذا ألغيت بعض حدود الفصل التاريخى ؛ وهى عامة لأنها ذات أحجام فعلية قائمة ، هى نماذج تعبر وتطرح وضعا اجتماعيا أوسع ، لكنها خاصة لكونها صورت فى الرواية ضمن الحركة والممارسة والحوار والمشاعر بدقة »(٩٤) . فملامح الشخصيات تتضح من خلال نمو الأحداث ، ومن خلال انتماءاتها الاجتماعية والسياسية والفكرية ، وبالطريقة ذاتها تتحول « الأفكار الكامنة التى تشكل رؤى الرواية إلى صور حسية تتفاعل مع الواقع ، وتغذى الحدث ، وتزيد من تعميق الخطوط وشد أواصرها . وفى « الشمس فى يوم غائم » يقوم الفتى بدور الراوى ، ويتم السرد بصيغة المتكلم من أول الرواية حتى آخرها . وبذلك يتخلص الكاتب نهائيا من ظهور شخصيته ؛ فالبطل ليس هو « الأنا » ، وإنما الآخر . ولاشك أن اختفاء شخصية الروائى يعد سمة مهمة من سمات الرواية

الحديثة . ويوظف الكاتب تقنيات متعددة - في روايتيه - بمهارة واقتدار ، حيث تقوم هذه التقنيات بوظائفها الفنية ، فتكشف عن طبيعة الشخصية ، وتستبطن داخلها بدقة . والبناء الروائي القائم - في « الثلج يأتي من النافذة » - على الاختفاء ، لابد أن يفرض على الشخصية الاسترسال في التذكر والتداعي والحوار مع الذات أو مع الآخرين . وقد جاء التذكر والتداعي ليكشف ماضي الشخصيات ، والمنولوج ليكشف العذاب والمعاناة التي يمر بها فياض - فالداخل والخارج متصلان ، والكاتب لم ينزلق إلى مستوى التحليل النفسي ، وهو أمر قد يبعده عن تصوير الواقع ؛ فالتداعي والمنولوج يأتيان بشكل متداخل ومتشابك مع اللحظة الحاضرة - لذلك يندمج الماضي في الحاضر والمستقبل . والاعتماد - بشكل أساسي - على هذه التقنيات لم يعرقل سير الحركة الروائية ، بل عمقها وجعلها أكثر تدفقا ، لأن ماضي الشخصية وذكرياتها ألقت بأضواء على اللحظة الحاضرة فزادت من وضوحها . فالمنولوج في الروايتين يقوم بخلق العالم النفسي الداخلي للشخصية . إنه « ينقل التلقائية الحية للعملية النفسية ، ويومىء إلى الشعيرات الجذرية الدقيقة ، الممتدة من أعماق الذرات الفردية لتتشابك مع تجارب الآخرين وخبراتهم ؛ فليس تيار الشعور داخلنا إلا انعكاسا خاصا داخل النفس البشرية لتناقضات العالم الخارجي وحركته »(٩٥) هكذا نتعرف أقوال أبي فياض وأمه من خلال شريط الذكريات في ذهن فياض، ويمتزج ماضي فياض بماضي خليل لنتعرف بدايات كل منهما في ممارسة النضال ، وكيف دهش فياض وانبهر بعالم المغارة التي يقرأ فيها خليل ورفاقه الكراريس الممنوعة على الشموع . فالماضي الذي يوضح بداية كل منهما في النضال والانتماء يأتي ليوضح أسباب الاختلاف في موقف كل من فياض وخليل في اللحظة الراهنة . غير أن ما يؤخذ على الروائي استخدام عبارة « قال في نفسه » كثيراً فقد بلغ عدد المرات التي استخدم فيها هذه العبارة خمسا وثمانين مرة ، (٩٦) ، إضافة إلى استخدام عبارات مماثلة مثل « فكر في نفسه » .

ويأتي من الحلم - الكابوس ليكشف مدى التمزق والمعاناة التي يمر بها فياض بعد هربه وتخفيه(٩٧) . أما اليوميات فقد كشفت عن طبيعة شخصية جوزيف وماضيه بدقة ؛ وأما الرسائل فقد كانت وسيلة اتصال فياض المتخفي بالآخرين .

ولغة الروايتين التصويرية تمتزج بالشعر والحوار ؛ ففيها نجد تكاملا بين السرد والحوار . واللغة فيهما أيضا تدل على تخلص حنا مينة من اللهجة التقريرية التي وجدناها في بعض المواضع في روايته « المصابيح الزرق » و« الشراع والعاصفة » . غير أن بعض العبارات الفرنسية - على قلتها في « الثلج يأتي من النافذة » - كانت تحتاج إلى ترجمة ولو في الهامش ، فيما لو ظل الكاتب مصرا على استخدامها .

والجديد في « الشمس في يوم غائم » هو أن الكاتب يستلهم الحكايات الأسطورية ؛ معتمدا عليها في القيام بالمقارنة والتقابل بوصفها تعبيرا عن معنى الفعل والحركة المستمرة . ولعل استلهام الأسطورة - وليس تضمينها - كما رأينا في « الشراع والعاصفة » يدل على تطور الأدوات الفنية الحديثة وتوظيفها بنجاح أكبر . تقول الأسطورة : « في الزمن غير المسطور في كتاب ، كان معبد وكانت صورة في معبد ، وفتى يهوى الصورة التي في المعبد »(٩٨) . ويظل الفتى يرقص حتى تخرج الصورة وتبتسم له ، لقد رآها تبرز وتتشكل وتتجسد امرأة رائعة الجمال . وحين لمسها والبكاء على صدرها لم يقع إلا على حجر . ولكنه كان واثقا أن الصورة خرجت من الصورة ، وأنه رآها ، وأنه لو رقص لها لخرجت إليه ثانية ؛ فالكاتب يوظف الأسطورة في روايته بوصفها أداة فنية ذات طابع رمزي ، تتضافر مع الرقص في محاولة لتمثل الواقع وتجاوزه في آن واحد . وعن طريق الحركة نستطيع أن نعيد للصورة دماءها ونعيدها حية .

وبالحركة المستمرة نحقق أحلامنا ورؤانا عن طريق الفعل - النضال . هنا تعانق الأسطورة الواقع - كما تقول مقدمة الرواية - ويتجسد التاريخ حاضرا ومستقبلا ، ويكون للرمز مدلول على أكثر من مستوى . فالوجود البشري لوحة صامتة معلقة على جدار الزمن ، أو مياه آسنة لن يجديها الجمود الذي يحولها إلى مستنقعات راكدة ، والحركة هي المفتاح الوحيد ، ولن تتحقق هذه الحركة إلا بلم شمل المحرومين ، وتوحيد صفوفهم ، وتجاوز جميع العقبات والسلبيات التي تعترض الطريق ؛ هذا ما يحرض عليه الخياط ، ويدفع روحه ثمنا لهذه المهمة . وتتحول الأسطورة في اللحظات الحاسمة من رقصة الشاب الأولى بالخنجر ، حيث يرى - أو يتراءى له - ابتسامة صافية على ثغر امرأة كالشمس في سماء زرقاء . وهي تتحول إلى حقيقة أيضا من خلال عزف ضابط الإيقاع ، الذي يؤكد للفتى أن ما رآه صحيح . فيقول له : « قصصت الواقعة على الخياط فأكد أن ذلك لم يكن وهما ، وأن فتاة التمثال خرجت من الرخام ، وأني لو تابعت العزف لها لبعثت الحياة فيها »(٩٩) . فوجه الحبيبة الذي يبدو مشرقا مبتسما من خلال الحركة ، رقصا أو عزفا ، تعبير عن إمكانية الولادة الجديدة لسكان الأكواخ البائسة . فالشمس - شمس الثورة - لا يمكن أن تبقى خلف الغيوم ؛ إنها ستشرق حتما عندما تجد فارسها العنيد الذي يتوثب ليبدد الغيوم ويصرخ : « كلنا ساقطون في قاع البشر نحن »(١٠٠) . هنا نقترب من الأسطورة الحقة ، التي تعني القارىء المعاصر ، والتي يعرفها « فان ديرليون » بأنها « دعوة إلى الجوهري » إلى الإنسان الذي ينتصب ، والذي يعرف كيف يقول لا لما أعطى له كواقع »(١٠١) . هكذا يستخدم الروائي الأسطورة والمنولوج والحلم أدوات فنية يتقن توظيفها بحيث تصب كلها في السياق الروائي الذي يقدم من خلاله رؤية ثورية شاملة من الحياة ، تتمثل في النضال الدؤوب ضد قوى الظلم والقهر الاجتماعي والاقتصادي ، سواء كانت هذه القوى متمثلة في طغم طبقية مستغلة ، أو في غمار أجنبي ، ويرسم طريق الخلاص للفقراء متمثلا - ارتباطا مع ما جاءت به هزيمة حزيران - في النضال ضد العدو الطبقي والقومي في آن واحد .

وإذا كان خليل (الثلج يأتي من النافذة) والخياط (الشمس في يوم غائم) يمثلان الطبقة العاملة ، ويقومان بدور المعلم والمحرض للمثقف ، البرجوازي الصغير (فياض) ، والبرجوازي (الفتى)، فإن روايات عربية أخرى أكدت هي كذلك الدور القيادي للطبقة العاملة بعد حزيران ؛ ففهد إسماعيل يقدم في روايته « الضفاف الأخرى »(١٠٢) نموذجين للبروليتاريا الثورية القائدة هما (جعفر علي وأحمد عبد الله) ، كما يقوم بتعرية مواقف المثقفين من خلال شخصية كريم الناصري المستعار من رواية « الوشم » لعبد الرحمن الربيعي ، الذي ينتهي به الأمر إلى الارتماء في أحضان السلطة ، وشخصية كاظم

عبيد بطل رواية « الحبل » نموذج المثقف اليسارى المتطرف . . . وهو يصور ردود فعل هذه الشخصيات إزاء إضراب عمالى . وهو تعبير عن الدعوة إلى الممارسة والنضال الفعلى . فالثرثرة فات أوانها ، والتجربة العملية هى المحك الأساسى الذى يكشف الثورى الحقيقى من الثورى المزيف .

ويستمر حنا مينة فى استخدام صيغة المتكلم فى روايته « الياطر »(١٠٣) ، التى تجسد تطور رؤيته الفكرية والفنية . لكنه يتخذ الرمز وسيلة للتعبير بشكل مكثف عن رؤيته التى تساير حركة الواقع الاجتماعى والسياسى بعد هزيمة حزيران أيضا . « فالياطر » مليئة بالرموز (تحول الذئب إلى كلب ، الأسد فى قفص ، الحمار الذى يرفع أذنيه عند الشدة) والايحاءات المكثفة باللغة الشعرية التى تلائمها وتزيدها غنى وتعددية . غير أن أهم ما فى الياطر هو رمز الغابة التى يلجأ إليها زكريا المرسنلى مطاردا بعد جريمة قتل « زخريادس » صاحب الخمارة . ومنذ هذه اللحظة تسلط الرواية عدستها على الغابة التى يهرب إليها زكريا ، وتنقطع تماما عن المدينة حتى المشهد الأخير حين يقرر زكريا العودة لإنقاذ أناسه وأصدقائه من خطر الحوت — الرمز الذى يهدد المدينة بأسرها . ولعل الكاتب يهدف للتعبير عن رؤيته إلى إقامة مقابلة فنية بين المجتمع فى المدينة والحياة فى الغابة من خلال إقامة زكريا بها وتعدد نشاطه فيها . غير أن هذه المقابلة قد تجعل الدارس المتسرع أو الناقد المزاجى يعدها مقابلة رومانسية ، حيث نجد أن تطورا كبيرا يلحق بشخصية المرسنلى حين يلجأ إلى الغابة أو يجد بها ملاذه الوحيد . وقد يزداد هذا الأمر إشكالا عند البعض — ولعله وضوح عند غيرهم — حين نعرف أن الغابة التى لجأ إليها المرسنلى هى ذاتها التى لجأ إليها « سعد » بطل شكيب الجابرى فى « وداعا يا أفاميا » .

والوقوف بالرمز وتقنية استعماله تختلف باختلاف الروائى ورؤيته ، وموضوعه موضوع واسع متشعب ، ولكننا نقف هنا لنلاحظ فى شكل عام غير مستوعب الفارق الجذرى بين كاتب ذى نزعة رومانسية ذاتية وكاتب ذى نزعة اشتراكية فى تصوير المكان ذاته ، وتشكيله فنيا ، ليصبح هذا التشكيل ذا دلالة فى التعبير عن موقف حيال الذات والمجتمع .

ولابد أن نذكر فى البدء أن هناك نقاط تماس بينهما ، فالمكان هو ذاته (الغابة) ، ثم إن المرسنلى — كما هو الأمر مع سعد — يشعر بالراحة والسعادة فى الغابة بعيدا عن الآخرين فى بداية لجوئه إليها على الأقل : « بدا لى عندئذ أن الحياة حلوة هكذا بدون ذهب ولا ماس ، بدون بيت ولا زوجة ولا ولد . كل هؤلاء أعداء على نحو ما ، وليس من صديق إلا البحر ، هو وحده الذى يقبلنى ويعرف سريرتى ، ويقدر أن يغسلنى من خطيئتى »(١٠٤) . لكن نقاط التماس هذه ينبغى ألا تخدع الدارس ؛ لأن الفارق بين الروايتين كبير يصل إلى حد التناقض ، بدءا من المنطلقات والدوافع فى اختيار المكان وتصويره ، وانتهاء بالأهداف والنتائج .

فسعد مهندس تعدين يلجأ إلى الغابة بمحض إرادته ، والأصح أن يقال نتيجة رؤية مفادها رفض العالم — لعدم قدرته على إصلاحه — ومحاولة الخلاص عن طريق التوفيق بين متناقضين هما العودة إلى الفطرة والبدائية مع التسلح بالعلم . . . لذلك أقام كوخه فى الغابة لإنجاز هذا الوهم . هذا فى حين أن زكريا المرسنلى — الذى لا يعرف القراءة والكتابة — يلجأ إلى الغابة مطاردا ومرغما بعد جريمة قتل « زخريادس » صاحب الخمارة . وإذا كانت الغابة تبعث فى نفس سعد الراحة والطمأنينة بعيدا عن الآخرين فإنها تبعث فى نفس المرسنلى فرصة للتأمل والتفكير فى طرائق الحياة ؛ وهى سمات جديدة فى شخصيته ما كان له أن يتوافر عليها فى المدينة بسبب لهاثه المستمر وراء لقمة العيش ، وبؤسه واستغلال الآخرين له . وهو فى النهاية يشعر فى الغابة بالتوحد والقلق ، وبحاجته الماسة إلى الآخرين . وإذا كان سعد مثاليا فى علاقته بنجود — حيث يخاف تدنيسها — فإن زكريا يبدو واقعيا إلى أبعد حد مع « شكيبة الراعية » ، التى بدت إنسانة واقعية ، فى حين بدت « نجود » أقرب إلى التمثال . ومن هذه الزاوية يلمس المرء مفارقة مهمة ؛ فعلى صعيد الممارسة الجنسية نرى « سعد » يقوم بخديعة الآخرين فى الغابة — وهو الذى يهرب إلى الغابة بسبب خديعة إياه — فيمارس الجنس مع زوجات أصدقائه ، فى حين نرى المرسنلى يعامل المرأة فى الغابة معاملة إنسانية ، وهو الذى كان يمارس الجنس مع زوجته وغيرها فيما يشبه الاغتصاب .

وإذا كان سعد يعيش فى كوخ يتوافر فيه كل متطلبات العيش فى الغابة ، إضافة إلى خادم أو أكثر ، فإن زكريا يمرض فى الغابة ويجوع ويعرى ويتوحد ويتألم . وفى حين يبدو سعد مصمما على قطع علاقته بالآخرين نرى المرسنلى يقتله الحنين إلى العودة إلى المدينة (وقد فعل فى النهاية) فسعد فردى إلى أبعد حد ، وهو ينشد العزلة والتوحد ، فى حين استطاع المرسنلى ، هو الذى خبرته الغابة الكريمة مثل البحر(١٠٥) ، أن يصبح قادرا على التضحية فى سبيل الآخرين . لذلك يترك عالم الغابة متوجها إلى عالم المدينة لإنقاذها من الحوت . واللافت للنظر أن الغابة فى « الياطر » تخلو من الوحوش تماما ، فى حين نجد فى « وداعا يا أفاميا » الهيرة التى تحاول أن تفترس « نجود » . ولكن من الإنصاف القول هنا إن شكيب الجابرى يستخدم تقنية القطع المكانى بعد حادث الهيرة — نجود ، وينتقل بعدسة الرواية إلى كازينو اللاذقية ، حيث الخديعة والزيف ، ليدلل بواسطة هذه التقنية على أن مجتمع المدينة ليس أقل وحشية من عالم الغابة ، وربما كان أكثر منه وحشية .

ولكن إذا كان عالم الغابة هو البديل عند شكيب الجابرى للزيف والخداع الذى يتصف به مجتمع المدينة ، فما هدف حنا مينة من تصوير هذه المعادلة : المدينة — الغابة ؟ .

يتضح — على الرغم من الاختلافات الجذرية البنية التى ذكرناها — أن حنا مينة يرفض هو كذلك عالم المدينة القائم على الغش والخداع والاستغلال واستلاب إنسانية الإنسان ؛ ذلك العالم الذى كاد أن يحول الإنسان إلى وحش ، هو ما كان عليه زكريا المرسنلى فى أثناء وجوده بالمدينة ، لكن زكريا إذ يهرب إلى الغابة ويعيش فيها وحيدا فإنه يصبح أكثر تأملا وتفكيرا وحذرا فى كثير من الأمور ، كما يتاح له هنا أن يسترجع الكثير من الحوادث التى مرت به ، فيشعر بالندم العميق على تصرفاته الهوجاء مع زوجته وحتى مع « زخريادس » نفسه . هذه المراجعة وهذا الظرف الجديد الذى يتوحد فيه زكريا يجعلانه يعيش عيشة أقرب إلى حياة « الإنسان البدائى » ، حيث يقتات الأعشاب والأسماك ، ثم يلتقى بشكيبة فيشعر بحاجته إليها ، فيعاملها فى

حرص وحذر ، وربما بتقدير واحترام ؛ وهو أمر يهمله يفكر فى نظرته إلى المرأة . كما تتم المقايضة بينهما فى الحاجات الأساسية ؛ فهو يعطيها السمك ، وهى تجلب له من القرية الخبز والتبغ والملح والبصل . وتتطور علاقتهما فيمارسان الجنس بشكل طبيعى ، دون أية سلطة أو قهر من طرف أىٍّ منهما ، بل إن شكيبة تشترط عليه حين تعود بعد غيبة ألا يكون كاذبا أو مخادعا : « أعفتنى من الكلام عن أصلى وفصلى ومشكلتى . لاكن من أكون ، إلا أن أكون كاذبا أو محتالا . كانت تطلب شيئا واحدا : ألا أكون قد خدعتها »[١٠٦] . لذلك فإنهما يمارسان الجنس ، ويصلان ربما لأول مرة إلى قمة النشوة ، بسبب تجسيد العلاقة الطبيعية بين الرجل والمرأة . ولأول مرة أيضا يحب المرسنلى ويعشق ؛ فزكريا يصبح إنسانا ذا عواطف بشرية صادقة بعد أن تخلى عن شراسته التى اكتسبها من المدينة ، وأضحى إنسانا يفكر ويتأمل ويضحى من أجل الآخرين ، فيترك شكيبة فى البداية لأنه لا يريد أن يورطها فى مشكلاته[١٠٧] ، مع أنها مصدر السرور والسعادة .

ولكن إذا أضحى المرسنلى فى الغابة إنسانا يحب ويعشق ويضحى ، ويتخلى عن الشراسة والوحشية التى كان عليها فى المدينة ، فهل يهدف حنا مينة هو كذلك إلى التساؤل المهم : أيهما مجتمع الغابة النمل ؟ وإذا كان الأمر كذلك ، ألا نراه يقترب من شكيب الجابرى الذى يرفض مجتمع المدينة المتوحش ؟ ثم هل نراه يدعو إلى حياة الفطرة والبدائية كما دعا شكيب الجابرى فى روايته ؟

الحق أن الفارق الجذرى بينٌ بَيْنَ الإثنين ؛ فإضافة إلى الاختلافات التى ذكرناها قبل قليل يتضح أن عالم الغابة عند حنا مينة ليس بديلا عن مجتمع المدينة المرفوض ، وإنما هو رمز يجسد الوضع الطبيعى للإنسان ، الذى قلبه المجتمع الطبقى . فعالم المدينة يمشى على رأسه ؛ وهو وضع استثنائى . أما الوضع السليم فهو الوضع الذى يجسده الكاتب فى إقامة علاقات طبيعية بين الإنسان والإنسان وبين الإنسان والطبيعة ، من خلال الرمز - المعادلة ، التى يرسمها ، عبر الإقامة المؤقتة التى « أرغم » زكريا المرسنلى على أن يحياها فى الغابة . لذلك فإن الصفات التى اكتسبها المرسنلى فى الغابة لم تكن مكتسبة فى حقيقة الأمر ، وإنما هى صفات أصلية وطبيعية ملازمة للإنسان ، لكن الظروف الاستثنائية قد تسلبه إياها . فالغابة إذن رمز لعالم خال من الملكية الخاصة ، ينتفى فيه الاستغلال ، ويستطيع فيه الإنسان أن يستعيد صفاته الإنسانية المستلبة فيصبح أقدر على التضحية ، وعلى التعبير عن عواطفه البشرية بشكل صادق ، دون أية حواجز من أى نوع . لذلك يختار الكاتب شكيبة امرأة « تركمانية » فى محاولة لإزالة حتى حاجز اللغة بين الإنسان والآخر . ثم إن حنا مينة لا يدعو إطلاقا إلى العودة إلى حياة الفطرة والبدائية . لذلك كان المرسنلى فى لجوئه إلى الغابة مرغما ومضطرا . ثم إن المرسنلى - مع كل ما حققه فى الغابة - يمرض ويجوع ويتعرى ويتألم ، وتنتابه مشاعر مرهقة بالتوحد ، بل إن حنينه للعودة إلى المدينة كان ملازما له منذ البداية ؛ فهو فى عزلته وتوحده فى الغابة يفكر فى الآخرين ويحاورهم ، لأنه على الرغم من كل شىء لا يستطيع غير ذلك ؛ يخاطب الصيادين فى ذهنه « حين تسحبون شباككم ، وتجمعون الخير فى سلالكم ، وتمضون إلى مدينتنا ، سلموا لى عليها . قولوا لها إنها عاهرة ، وإننى أحبها ولو كانت عاهرة ، لأننى لا أستطيع غير ذلك »[١٠٨] وهو يصف المدينة « بالعهر » لأنها ناكرة الجميل ؛ فرجال البحر الفقراء هم الذين يحمونها من هجوم الحيتان ، ويبذلون أرواحهم دفاعا عنها ، ثم يأتى الملاكون فيكرمونها ؛ ففى وقت الشدة عند هجوم الحيتان يقول المرسنلى فى نفسه : « عندئذ تتذكر مدينتى أن رجال البحر الذين تلحق بهم الأذى والعار هم الذين يحمونها ، وهم - لا أصحاب المراكب والخمارات - كانوا يستحقون إكرامها لو لم تكن عاهرة »[١٠٩] . لذلك حين يلتقى المرسنلى ببعض البحارة الفارين بقواربهم من الحوت الذى يهاجم المدينة ويهدد الميناء والناس ، يصرخ المرسنلى : « آه يا مدينتى التى لم يعد فيك رجال »[١١٠] ، ويحنق على الملاكين الذين لا يسمحون للبحارة الفقراء بقتال الحوت - الرمز : « ماذا أقول أنا ؟ أقول إن مدينتى شردتنى ؟ والرجال ؟ تراهم تشردوا مثلى ؛ منعوهم من النزول خوفا على القوارب ، وأعرف جماعة الميناء ، هؤلاء الذين يتولون العملية من المقهى من وراء « النراكيل » هم لا يقاتلون الحيتان ، وحتى حين تدوخ لا يغامرون بربطها . ينتظرون أن تموت فى أرضها أو تذهب كما جاءت . لا يسمحون للبحارة بقتالها أو ربطها »[١١١] .

فالمرسنلى عند هذه اللحظة يترك الغابة وشكيبة ويتوجه بإصرار نحو المدينة للإسهام فى مقاتلة الحوت - الرمز . . ولعل الحوت يرمز إلى عدو خارجى جاء من وراء البحار ؛ لكن المرسنلى - الفقراء قاوموه وانتصروا عليه ، وعاد « جثة فى براد » إلى فرنسا ، فى الطريق نفسها التى جاء منها . أما التجار والسماسرة المتحالفين مع المستشار الفرنسى فهم الذين جنوا الحصاد ، « ولكن رئيس البلدية ، المرزوس بدوره للمستشار ، أعطاه لتجار بيروت ، وهؤلاء كانوا سماسرة لتجار فرنسيين . فنقل حوتى المسكين إلى فرنسا فى البحر ، فى نفس الطريق التى جاء منها ، ولكنه فى العودة كان جثة فى براد . وقد زعم الأرمنى الأعرج أنهم أعادوه إلينا فى معلبات باهظة الثمن ، وأن عظامه تحولت إلى تماثيل ، وأنها ثروة ضاعت علينا ، ولكن أحدا لم يصدق الأرمنى الأعرج »[١١٢] . وإذا كان الحوت القديم الذى قضى عليه يرمز إلى المحتل الفرنسى فإن الحوت الجديد يرمز إلى العدو الجديد ، المحتل الإسرائيلى الذى لم يجد من يقاومه ، ربما لأن المدينة - الملاك شردت المرسنلى وبقية الفقراء ومنعوهم من مقاومته خوفا على قواربهم - أملاكهم ومصالحهم . لذلك يصرخ المرسنلى : « هل خلت مدينتنا حقا من الرجال؟ »[١١٣] ثم يصرخ أيضا حين يرى الذعر والقهر فى العيون ، والمدينة بلا رجال ، ويبكى للهزيمة - الكارثة « - محال ! ما مات الرجال . . لا يمكن أن يموت الرجال . وبكيت قهرا ؛ بكيت لأن عيونهم ، الهزيمة فى عيونهم ، كانت خرساء ، جامدة ومذعورة ، ولأنهم رفضوا أن يصدقوا وأن يجيبوا ، وتخلوا فى ساعة الشدة عن مدينتنا وهربوا »[١١٤] . لكن المرسنلى الذى يذهب لحصار الحوت ومقاتلته نراه يؤمن بقوة عمال البحر وصياديه الذين هزموا البحر وأمواجه الغازية فى الماضى (لاحظ الدلالة هنا) ، وقذفوا الحيتان بالبحر : « هذا لا يمكن ! لا أصدقه . أنا أعرف مدينتى ؛ أعرف بحارتها وصياديها ورجالها ، أعرف أن البحر قذفها بحيتانه وغزاها بأمواجه وفاض عليها بمياهه ، وطغى وبغى وأغرق كثيرا من مركبها وأهلها ، وزعزع كثيرا من بيوتها ، واقتلع أشجارها ، وناحت عواصفه وأمطرت طوال ليال وأيام سماؤها . ولكن مدينتى ظلت هناك ، ثم تراجع البحر عن ابتلاع المدينة . الحيتان تبتلع الأسماك لاالصخور ، ومعدة البحر الكبيرة تزدرد السفن لا القلاع . كانت

بيوتنا قلاعا ، وكنا حراس هذه القلاع . كنا رجالا ، فماذا حدث الآن ؟ مات الرجال ؟ كل الرجال ؟ محال ؟ »(١١٥) .

إن كل ذلك يؤكد تفسيرنا للدلالة الاجتماعية للزمن الروائى عند حنا مينة ، كما يؤكد أن « الياطر » ـ ببنائها الرمزى ولغتها الشاعرية ـ توضح الفارق الجذرى بين تصوير الغابة لدى الجابرى فى « وداعا يا أفاميا » وتصويرها عند حنا مينة فى « الياطر » ، حيث تصبح رمزا لعالم جديد ينتفى فيه الاستغلال ، وتعود إلى الإنسان سماته الإنسانية الأصلية المستلبة ، فيصبح عندها قادرا على الصمود ورفض الهزيمة . «فالياطر » تدعو إلى التغيير والثورة ، وإلى الالتحام بالجماعة من أجل محاربة التحالف البرجوازى الاستعمارى ، فى حين تدعو « وداعا يا أفاميا » إلى التوحد والعزلة والهروب ومعاداة الآخرين ، وإلى العودة إلى أحضان الطبيعة ، أى إلى حياة الفطرة والبدائية ؛ وهو حل وهمى على الصعيد الواقعى . فنقطة التماس بينهما إذن هى رفض المجتمع ـ المدينة . لكن الغابة عند الجابرى بديل للواقع، فى حين أنها عند حنا مينة رمز . ونقطة البداية تختلف، بشكل جذرى عند كل منهما ؛ فالجابرى رافض من أجل الفرد ومن أجل ذاته فى حين أنه يرفض الآخر من أجل الجماعة المحرومة ، وفى سبيل عالم جديد . ومادام الأمر كذلك فلا بد أن تكون النهاية مختلفة إلى حد التناقض كذلك . فالبناء الروائى عند الجابرى يعكس اليأس والتشاؤم ، لأنه مؤسس على رؤية وهمية ، فى حين يعكس البناء الروائى فى الياطر الممكن والتفاؤل والإصرار على القتال من أجل الجماعة .

ولعل المقارنة بين شكيب الجابرى وحنا مينة تبرز الاختلاف الجلى بين فنان الطبقة المسيطرة الذى يرفض عالمه ولكنه يثبته حين يصوغه بصورة وهمية ؛ أى يثبته بتجميله ؛ أو بتقديم موقف منه يهدف إلى إبقائه لا تحطيمه ، وبين فنان الطبقة المضطهدة ، الذى يرفض العالم البرجوازى فيهدمه مرتين ، أو يطمح إلى هدمه مرتين : عندما يصوغه فنيا ، وعندما يصوغه ليبرز ضرورة هدمه»(١١٦) .

ولعله من المفيد أخيرا أن نقف سريعا عند روايتى حنا مينة اللتين صدرتا بعد « الياطر » ، وهما « بقايا صور » ، (١١٧) ، « والمستنقع »(١١٨) . وهاتان الروايتان تشكلان ثنائية ، ويمكن أن تعدا بمثابة سيرة ذاتية للكاتب ، حيث يستعرض حياته وحياة أسرته ، بدءا من أوائل العشرينيات حتى سلخ لواء إسكندرونة عام ١٩٣٩ ، أى بداية الحرب العالمية الثانية . ولكن هذه الثنائية يمكن أن تقرأ بعيدا عن السيرة الذاتية ، على الرغم من المادة التسجيلية الواضحة ، التى عمد إليها الكاتب من خلال ذكر الأسماء والأماكن التى تنتقل إليها ، والأحداث التى عاشها مع أهله .

فالكاتب يحرص على كتابة سيرته الذاتية ، مع إعطائها بعدا اجتماعيا وسياسيا واقتصاديا للحقبة الزمنية المصورة . ومن هنا يمكن أن نقول إن الروايتين تؤرخان لنضال الطبقة الكادحة السورية ضد الاستعمار الفرنسى وظروف القهر الاجتماعى البائسة التى كانت تحياها . والكاتب يحرص فى « المستنقع » بصفة خاصة على توضيح بدايات نضال العمال من أجل إقامة « سكنديكات » ـ نقابات وغيرها من المطالب الحياتية المشروعة .

ومع أن الروايتين تعدان استمرارا لمسار الكاتب الفكرى والفنى فإنهما لا تتضمنان جديدا ـ عن الروايات التى عرضنا لها ـ على صعيد تطور الشكل أو التكنيك . ولذلك فإن الوقفة التفصيلية عند الروايتين قد تعد من قبيل الإطالة غير المسوغة .

هكذا يؤكد المسار الفنى الروائى لحنا مينة تصوير القوى الشعبية فى نضالها ضد قوى الظلم الاجتماعى والسياسى ، كما يؤكد العلاقة بين القضيتين الاجتماعية والوطنية . وينتهى ذلك المسار إلى تقديم رؤية اشتراكية عميقة وقوية بعد هزيمة حزيران ؛ فنرى فى مركز هذه الروايات البطل العامل نموذجا يمثل الطبقة العاملة المؤهلة الوحيدة لقيادة حركة التحرر الوطنى والاجتماعى ، أو البطل المثقف الذى ينتهى بعد معاناة شديدة إلى الاهتداء والالتزام بفكر الطبقة العاملة . والرؤية الفنية والفكرية تبدو متكاملة ؛ أى أن روايات ما بعد هزيمة حزيران تعد استمرارا لتجسيد رؤيته . فالبطل العامل وليد الواقع الجديد ولا يعود ظهوره إلى مجرد مصادفة أو حدس مبهم ، إذ إنّ هناك « علاقة حيوية بالغة الأهمية بين المنظور والنموذج، على أساسها يتمكن الكاتب الواقعى الموهوب من إدراك تصوير الاتجاهات التاريخية والاجتماعية المنبثقة من الواقع ، بدون أن يعنى ذلك على وجه الضرورة تطابقا كاملا مع التطور السياسى ، لأن المهم فى الأدب إنما هو رصد صيغ الإنسان فى مجراها المتغير ، وتقييم تطورات النماذج الموجودة بالفعل ، وقيام نماذج أخرى ، وفوق كل ذلك التعرف على العناصر الجوهرية داخل العملية التاريخية نفسها »(١١٩) كما يقول « لوكاش » . ويلاحظ أن الشخصية المحورية فى روايات حنا مينة تقوم بما يشبه الاستدارة فهى تبدأ من موقع معين أو نقطة محددة ، ثم تعود إلى ذلك الموقع أو تلك النقطة ، بعد رحلة من المعاناة والبحث والتأمل ، على طريق اكتساب الوعى الثورى . هكذا نرى أن الطروسى يبدأ من البحر ، ثم يقيم قسرا فى البر ، ثم يعود إلى البحر ، بعد أن أصبح انتماؤه إلى الجماعة متينا . وكذا فياض ، يهرب من ساحة النضال ، ثم يختفى فى لبنان ، ثم يعود إلى ساحة النضال ذاتها بعد أن استفاد من دروس الغربة . والفتى ، الذى ينتمى إلى القصور وينضم إلى سكان الاكواخ بعد معاناة شديدة وأزمات حادة ، ثم يعود إلى قلعة أبيه ليسدل الظلام ، ويعلن رفضه النهائى لعالمه الموروث . حتى زكريا المرسنلى ، يهرب من المدينة إلى الغابة ، ثم يعود إلى المدينة ليقاتل فى سبيل الجماعة . ولكن بعد هذه الاستدارة التى تتم عبر تجارب قاسية مريرة ، وتنتهى بامتلاك البطل للوعى الثورى ، فهل تتحقق صبواته وآماله فى التغيير ؟ وإذا لم يتحقق ذلك فكيف يتلاءم ويتكيف مع الواقع الخارجى ؟

تتسم روايات حنا مينة بسمة مهمة ، تتمثل فى أنها أشكال فنية تجاوزية ؛ فهى تؤكد الدور القيادى للطبقة العاملة توافقا مع معطيات الواقع الموضوعى بعد الهزيمة ولكن إلى الآن لم يتحقق ذلك . لذلك فإن الاستدارة التى يرسمها الروائى تعبر عن ضرورة تعرف الواقع وتحسس آلامه بشكل مباشر ، والاندماج به عبر مسار تغييره ، كما تدل من ناحية ثانية على أن حنا مينة أمين مع نفسه ومع فنه وواقعه ، فليس مفروضا عليه أن ينقلنا من الجحيم إلى جنات عدن ، ويحقق فى الوهم والخيال ، ما يعجز الواقع عن تمثله والوصول إليه . ومن هنا تبقى مهمته تحليلية بحتا ؛ فالبطل فى رواياته لا يحدث التغيير المطلوب ، بل هو ليس مطالبا بذلك ، وإنما يطلب منه ـ لكى يتكيف مع الواقع الخارجى أن يستمر فى الحفاظ على المعايير التى كرس نفسه لخدمتها فيما لو استمرت العلاقة وشيجة بينه وبينها .

ولا بد أن نذكر بعد ذلك أن التحولات الاجتماعية قد أسهمت فى تعميق التفاعل بين الذات والموضوع، وتمتين أواصر اللقاء بينهما ؛ وهو الأمر الذى يبدو أثره واضحا فى تطور المسار الفكرى والفنى للكاتب ، واتجاهاته نحو النضج ، وفى تمكينه من التعبير عن رؤيته الفكرية والفنية بوضوح وقوة ، أى فى تقديم أشكال فنية تجاوزية . وهذا ما تؤكده بعض السمات الفنية والفكرية ، التى يمكن أن تستنبط من مساره الروائى منذ البداية حتى صدور آخر أعماله .

أولا : تقدم العمارة التى شيدها حنا مينة رؤية فكرية وفنية تساير فى تطورها تطور مراحل الصراع الطبقى فى الإقليم السورى . وتزداد هذه الرؤية وضوحا كلما احتدمت حركة الصراع . لذلك كان حنا مينة فى روايتيه « المصابيح الزرق » و« الشراع والعاصفة » فى موقع الدفاع . أما بعد هزيمة حزيران فقد انتقل إلى موقع متقدم ، مكنه من تجسيد رؤيته الفكرية والفنية بقوة .

ثانيا : تتسم رؤيته بالشمول والعمق ؛ فهى تصور المجتمع بجوانبه المتعددة ، وبذلك تقدم إلينا الحقيقة بموضوعية . كما أن رؤيته للتاريخ قائمة على الصراع والديناميية . ومع التركيز على تصوير جوانب متعددة فإن رؤياه تتعدى سطح الظواهر الاجتماعية ، فتتغلغل نحو الجذور ، وتهتم بتصوير الجوهر ، فتصور العلاقات الاجتماعية من الداخل . وهذا ما يجعلها تبتعد عن الإسقاط الفكرى ، وينقذها من الوقوع فى شرك المباشرة والتقريرية ويحقق للحركة الروائية التطور العضوى الداخلى .

ثالثا : ترسم معادلة المثقف ـ العامل بما يتلاءم والمرحلة الاجتماعية ؛ فالمصابيح الزرق تخلو من الشخصيات المثقفة أو حتى المتعلمة ، كما أن المثقف يلعب دورا تقدميا فى الشراع والعاصفة ، لكن روايات ما بعد الهزيمة تظهر حساسية خاصة تجاه المثقفين ، وتبدو النماذج المثقفة فيها بحاجة إلى كثير من الدربة والممارسة العملية حتى تكتسب وعيا أصيلا يمكنها من تجاوز الهوة التى تفصلها عن مجتمعها . ولعل الحساسية تجاه النماذج المثقفة تعود إلى رؤية الكاتب لدور البرجوازيين الصغار من المثقفين بعد هزيمة حزيران .

رابعا : يؤكد المسار الروائى للكاتب أهمية الانتماء الحزبى والروابط التنظيمية ، ويحاول تصحيح مسار المؤسسات الشعبية حين يدعو إلى قيادة الطبقة العاملة . وتبدو هذه الفكرة واضحة تماما فى روايتى « الثلج يأتى من النافذة » و« الشمس فى يوم غائم » .

خامسا : تركز روايات حنا مينة على موضوع المرأة ، وتعطى هذه القضية اهتماما واضحا ، وتقف منها موقفا ثوريا . ويبدو تطور صور المرأة فى روايات الكاتب مسايرا لتطورها على الصعيد الاجتماعى . ففى رواياته الأولى لا تلعب المرأة دورا فى الحياة السياسية ؛ أما بعد هزيمة حزيران فنرى صورتها أكثر تقدما ؛ فهناك « زوجة خليل » التى تحضر اجتماعات من أجل تحرير المرأة ؛ وهناك « امرأة القبو » التى تلعب دورا مهما فى جذب الفتى إلى مواقع إنسانية . . . ولعل المومس تأخذ حيزا واسعا فى روايات الكاتب جميعها ، بدءا من المصابيح الزرق حتى المستنقع . ويبدو الكاتب متعاطفا مع المومس إلى أبعد حد ، ذلك مع رؤيته الاشتراكية ، التى ترى أن الفضيلة والرذيلة قيمتان نسبيتان تخضعان لظروف اجتماعيّة وسياسيّة واقتصاديّة . لذلك تبدو المومس فى رواياته امرأة قهرتها الظروف الاقتصادية والاجتماعية . وتلعب المومس دورا بالغ الوضوح فى روايته « الشمس فى يوم غائم » ، التى يربط فيها بين المومس وصورة النظام .

سادسا : على الرغم من توافر الحبكة الروائية والصراع وكثرة الأحداث والشخصيات فإن روايات حنا مينة تؤكد أهمية الموقف الذى يتخذه الأبطال ـ الانتماء الجماعى متآلفا مع رؤيتها الإنسانية الجماعية يبدو الموقف ـ طريق الخلاص أهم من الشخصيات والأحداث .

سابعا : تتخذ هذه الروايات من البيئات الشعبية المسحوقة إطارا مكانيا لأحداثها وشخوصها ، فتبرز بذلك رؤيتها غير التقليدية للإنسان العادى ، حيث نراه يعى مستقبله ، ويسهم فى الثورة على الواقع . وحتى حين تبتعد صدمة الرواية عن البيئات الشعبية فى سورية (مرة واحدة فى « الثلج يأتى من النافذة ») فإنها تصور البيئات الشعبية فى لبنان ، فتبدو هى كذلك مسرحا للصراع الطبقى والنضال ، لا لممارسة الجنس كما فى روايات الجابرى والأيوبى وغيرهم .

ثامنا : تتطور صورة الطبيعة فى هذه الروايات فنراها تقترب من التصوير الرومانسى فى « المصابيح الزرق » ، لكنها تصبح تجسيدا لصراع بين الإنسان والطبيعة فى « الشراع والعاصفة » ، ورمزا موحيا دالا فى « الياطر » . . .

تاسعا : يتم رسم الشخصيات من خلال حركتها وفعلها وحوارها المعبر عن مستواها وطبيعتها . وهى تبدو مرتبطة بظرف اجتماعى واقتصادى يحدد وعيها ويرسم لوحتها النفسية الداخلية . وهذا الظرف يجعلها تتفاعل وتنمو من خلال حركة الواقع الذى تنتمى إليه . ويبدو همها منصبا فى سبيل مجتمع خال من الفوضى والاستغلال والقهر الاقتصادى والرطنى . أما المسائل الميتافيزيقية ، كالدين والله ، فلا تشكل محور نشاطها أو اهتماماتها . ولذلك لا يوجد قدر أو مصادفات فى روايات الكاتب .

عاشرا : تفرض صورة الأبطال والشخصيات فى روايات حنا مينة تطورا فى وعيها ومواقفها وفكرها ؛ وهذا ما يؤدى إلى تداخل عناصر التجديد الفكرى مع عناصر التكنيك الروائى . ففى « المصابيح الزرق » و« الشراع والعاصفة » يظهر العنصر « الأوتوبيوغرافى » متمثلا فى شخصية الراوى الذى يصف ويعلق أحياناً، ولكن مع بروز هذا العنصر فإن البطل ليس هو الأنا وإنما الآخر ، على الرغم من الصلة

الحميمة بين الذات والموضوع . وفى روايات ما بعد الهزيمة يحقق الكاتب تقدما فنيا ملحوظا ، حيث تختفى شخصيته تماما ؛ وهذه سمة مهمة من سمات الرواية الحديثة . لكن هذا قد يدل على أن حركة الواقع الموضوعى بعد الهزيمة قد أثرت فى تمتين أواصر اللقاء بين الذات والموضوع . وعلى صعيد آخر نجد أن « المصابيح الزرق » تستخدم أسلوب السرد التقليدى ، فى حين توظف الروايات التى تلتها تقنيات فنية حديثة ، مثل المنولوج والقطع والأسطورة . ويبدو المنولوج أداة مهمة فى روايات الثلج يأتى من النافذة ، والشمس فى يوم غائم ، والياطر . ولابد أن نذكر أن المدرسة الواقعية الاشتراكية لم ترفض أبدا المنولوج الداخلى بوصفه استغراقا استبطانيا ، بل يعده نقاد تلك الواقعية إسهاما حقيقيا يجعلنا نحس بوقع العالم ومذاقه بالنسبة لمشاعر الأنا ومدركاتها »[٢٩] . أما الأساطير فقد وظفها الكاتب فى سبيل المقارنة والتقابل مع الرؤية التى سيقدمها فزادتها وضوحا وكشفا ، وخدمت البناء الروائى .

ولا شك أن استلهام الأسطورة يعد خطوة فى تطور الشكل الروائى العربى فى سورية .

حادى عشر : تتسم اللغة الروائية عند حنا مينة بالبساطة والوضوح ، مع قوة الإيحاء وتنوع الدلالات.وهو أحيانا يقترب فى لغة الحوار من اللهجة المحكية ؛ وهذا دليل على اقترابه من الجماهير . وقد استطاع الكاتب أن ينأى عن اللغة التقريرية التى سادت فى بعض مواضع من « المصابيح الزرق » ، فتقدم خطوات كبيرة على هذا الصعيد فى « الشراع والعاصفة » . أما فى روايات ما بعد الهزيمة فقد تخلصت تماما من التقريرية والمباشرة ، فاتسمت بالتصوير والفن والإيحاء ، بل اقتربت أحيانا من الشعر . وهذا يدل على أثر التحولات الاجتماعية من جهة ، كما يدل على أن الانغماس فى الواقع والإصرار على تصوير الجوهرى فيه هو ما يرتقى بالأعمال الروائية فنيا *

□□□

الهوامش

* لم أقف برواية « المرصد » لاعتقادى بأنها لا تنتمى إلى مسار حنا مينة الروائى بمقدار ما تنتمى إلى مرحلة أخرى ، أما « حكاية بحار » ، و« الدقل » ، « المرفأ البعيد » ، و« الربيع والخريف » فتحتاج إلى وقفة أخرى .

(١) حول العلاقة بين الفن والإيديولوجية انظر « الشعر فى إطار العصر الثورى » ، عز الدين إسماعيل ، بيروت ، دار القلم ١٩٧٤ ص ١٨ وما بعدها .
(٢) من أقواله فى مجلة المعرفة الدمشقية ، عدد ١٤٦ نيسان ١٩٧٤ ص ١٨٨ .
(٣) غالى شكرى : الرواية العربية فى رحلة العذاب ، القاهرة ، عالم الكتب ١٩٧١ ص ٢٣٤ .
(٤) نجاح العطار : الطروسية وعالم حنا مينة الروائى ، مجلة المعرفة الدمشقية ، عدد ١٤٦ نيسان ١٩٧٤ ص ١٠٠ .
(٥) جميع روايات الكاتب ـ عدا الشمس فى يوم غائم ، يرد بها ذكر لواء إسكندرونة ، وأحيانا تعرض لنزوح الناس عنه . ومن المفيد أن نذكر أن الكاتب من أهالى اللواء أصلا .
(٦) المصابيح الزرق : رواية حنا مينة ، ط ١ دمشق ١٩٥٤ ، ط ٢ بيروت ، دار الآداب ١٩٧٧ وسنعتمد هنا على الطبعة الثانية .
(٧) أدب حنا مينة إحباطات الشكل الهندسى وتقدم المنظور الاجتماعى : مؤيد الطلال ، مجلة الأقلام ، بغداد ، العدد الثانى ، تشرين ثان ، السنة العاشرة ، ١٩٧٤ ص ٦٩ .
(٨) الرواية : ص ١٨ .
(٩) الرواية : ص ٢٨
(١٠) الرواية : ص ٣٠
(١١) الرواية : ص ٣٨
(١٢) انظر فى الرواية الصفحات ١٠٣ ، ١٠٤ ، ١٠٥ ويلاحظ أن حادثة عبد المقصود موجزة ومكثفة فى هذه الطبعة ، فهناك صفحات تم حذفها من ص ٩٢ - ٩٩ من الطبعة الأولى .
(١٣) الرواية : ص ١٠٩
(١٤) الرواية : ص ٣٠
(١٥)الرواية : ص ٥١
(١٦) الرواية : ص ٣١
(١٧) الرواية : ص ١١٨
(١٨) الرواية : ص ١٥٤
(١٩) الرواية : انظر ص ١٣١ و١٣٢
(٢٠) الرواية ص ٦٥ (٢١) حول مصطلح « البلاغة الشكلية » انظر فى : الرؤية والأداة ، د/عبد المحسن بدر القاهرة ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، ١٩٧٨ ص ١٨١ ، ١٨٢
(٢٢) الرواية ص ٦٥
(٢٣) الرواية : ص ١٨
(٢٤) الرواية : ص ١٩
(٢٥) الرواية : ص ١٥٩
(٢٦) الرواية : ص ١٤٢
(٢٧) الرواية : ص ١٩١ وما بعدها .
(٢٨) حنا مينة : الشراع والعاصفة ، بيروت ، مكتبة ريمون الجديدة ، ١٩٦٦ .
(٢٩) الرواية : ص ٣٦٤

(٣٠) الرواية : ص ٤٥
(٣١) الرواية : ص ١٣
(٣٢) الرواية : ص ٣٦٥
(٣٣) الرواية : ص ٢٢
(٣٤) الرواية : ص ٤٢
(٣٥) الرواية : ص ٢٨
(٣٦) انظر في الرواية : ص ٢١
(٣٧) الرواية : ص ٣٢٧
(٣٨) الرواية : ص ٣٠٩
(٣٩) الرواية : ص ١٦
(٤٠) الرواية : ص ٣٤٤
(٤١) الرواية : ٣٤٥
(٤٢) الرواية : ص ٣٢٩
(٤٣) الرواية : ص ٣٠٧
(٤٤) الرواية : ص ٣٠٨
(٤٥) الرواية : ص ٣٥٢
(٤٦) الرواية : ص ٣٥٢
(٤٧) الرواية : ص ٣٥٢ ايضا
(٤٨) الرواية العربية في رحلة العذاب : مرجع سابق ، ص ٢٤٢
(٤٩) مجلة الأقلام : العدد السابق ذكره ص ٧٨ . ويذكر بأن نجاح العطار لم تتطرق إلى هذه المسألة في مقالتها المشار إليها في مجلة المعرفة .
(٥٠) الرواية : ص ٣٥٢ .
(٥١) الرواية : ص ٣٨٨ ، الصفحة الأخيرة في الرواية .
(٥٢) الطروسية في عالم حنا مينة الروائي ، مجلة المعرفة الدمشقية ، عدد ١٤٦ ص ٧٩ .
(٥٣) الرواية : ص ١٥٢
(٥٤) انظر « الشراع والعاصفة » ، ص ١٢٤
(٥٥) الرواية : ص ٧٥
(٥٦) الرواية : ص ١٣٢
(٥٧) الرواية : ص ٢٤٣
(٥٨) الرواية : ص ١٤٣ ، وانظر كذلك صفحات ١٩ ، ٢٠ ، ١٤٤ ، ١٥٢ .
(٥٩) الثلج يأتي من النافذة : حنا مينة ، وزارة الثقافة ١٩٦٩ .
(٦٠) الثلج يأتي من النافذة : ص ٢٣
(٦١) و(٦٢) الثلج يأتي من النافذة ، ص ٢٣
(٦٣) الرواية العربية في رحلة العذاب ، مرجع سابق ، ص ٢٥٣
(٦٤) الأدب والايديولوجيا في سورية : بوعلي ياسين ونبيل سليمان ، بيروت دار ابن خلدون ١٩٧٤ ص ٣٨٢ وما بعدها .
(٦٥) انظر في « الشراع والعاصفة » ص بشكل خاص .
(٦٦) الثلج يأتي من النافذة : ص ٩٥
(٦٧) الثلج يأتي من النافذة : ص ٣٨
(٦٨) الثلج يأتي من النافذة : ص ٣٨
(٦٩) الثلج يأتي من النافذة : ص ٣٦
(٧٠) الثلج يأتي من النافذة : ص ٣٨
(٧١) الثلج يأتي من النافذة : ص ٣٢
(٧٢) الثلج يأتي من النافذة : ص ١٤٧
(٧٣) الثلج يأتي من النافذة : ص ٢١٤
(٧٤) الثلج يأتي من النافذة : ص ٣٧٢
(٧٥) الثلج يأتي من النافذة : ص ٣٧٢ ايضا
(٧٦) الثلج يأتي من النافذة : ص ٣٥٣
(٧٧) حنا مينة : الشمس في يوم غائم ، دمشق ، وزارة الثقافة ١٩٧٣ ص ١٣٧
(٧٨) الشمس في يوم غائم : ص ١٣٧ أيضا .
(٧٩) الشمس في يوم غائم : ص ٩٩
(٨٠) الشمس في يوم غائم : ص ٢٢٣
(٨١) الشمس في يوم غائم : ص ٢٢٧
(٨٢) ذهب إلى ذلك عبد الرحمن الربيعي في جريدة الجمهورية ـ بغداد ـ صفحة آفاق ١٥/٣/١٩٧٣ ، ووافقه مؤيد الطلال في الأقلام ، عدد ٢ السنة العاشرة ١٩٧٤ ص ٩٠
(٨٣) الشمس في يوم غائم : ص ٢٧٩
(٨٤) الثلج يأتي من النافذة : ص ٢٠
(٨٥) الثلج يأتي من النافذة : ص ٢٥
(٨٦) الثلج يأتي من النافذة : ص ١٠٢
(٨٧) الثلج يأتي من النافذة : ص ١٦٥
(٨٨) الشمس في يوم غام : ص ٢٢٩
(٨٩) ذهب إلى ذلك مؤيد الطلال في مجلة الأقلام ، العدد ٢ ، ١٩٧٤ ص ٧٨
(٩٠) بناء الرواية :إدوين موير ، ترجمة إبراهيم الصيرفي ـ القاهرة ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف ١٩٦٥ ص ٢٠
(٩١) بناء الرواية : ص ٢١
(٩٢) حول أنواع الشخصيات كما حددها فورستر أيضا انظر في :
« أركان القصة » ، أ . م . فورستر ، ترجمة كمال عياد جاد ، القاهرة ، دار الكرنك ١٩٦٠ ص ٨٣ وما بعدها .
(٩٣) محسن جاسم الموسوي : الموقف الثوري في الرواية العربية المعاصرة ، بغداد ، وزارة الإعلام ١٩٧٥ ص ١٨٧ وما بعدها .
(٩٤) مقدمة الرواية بقلم نجاح العطار ، ص ١٧
(٩٥) إبراهيم فتحي : العالم الروائي عند نجيب محفوظ ، دار الفكر المعاصر ١٩٧٨ ص ٢٤ وما بعدها .
(٩٦) أحصى الدارس هذه الظاهرة لكثرتها في الرواية .
(٩٧) الثلج يأتي من النافذة : ص ١٣ .
(٩٨) الشمس في يوم غائم : انظر ص ٢٨ وما بعدها .
(٩٩) الشمس في يوم غائم : ص ٧٤
(١٠٠) الشمس في يوم غائم : ص ١٠٣ .
(١٠١) لماذا الأساطير في الأدب ؟ طراد الكبيسي ، مجلة الأديب المعاصر ، بغداد ع ١٦ مارس ، السنة الرابعة ١٩٧٥ ص ٢٤ .
(١٠٢) إسماعيل : « الضفاف الأخرى » ، بيروت ، دار العودة ١٩٧٣ .
(١٠٣) حنا مينة : رواية « الياطر » مكتبة ميصلون ١٩٧٥ .
(١٠٤) الياطر : ص ٢٨
(١٠٥) الياطر : ص ٨٤ .
(١٠٦) الياطر : ص ٢٥٧
(١٠٧) الياطر : انظر ٢٦٣
(١٠٨) الياطر : ص ١٧٤
(١٠٩) الياطر : ص ١٥٦
(١١٠) الياطر : ص ٢٩١
(١١١) الياطر : ص ٢٩٣
(١١٢) الياطر : ص ١٠
(١١٣) الياطر : ص ٢٩٢
(١١٤) الياطر : ص ٢٩٢
(١١٥) الياطر : ص ٢٩٢
(١١٦) فيصل دراج : الأدب والسياسة علاقة تلاق أو علاقة اغتصاب ؟ ـ شئون فلسطينية ، بيروت ، مركز الأبحاث ، عدد ١٦ أيار/مايو ١٩٧٧ . انظر ص ٢٤ .
(١١٧) حنا مينة : بقايا صور ، دمشق ، وزارة الثقافة ١٩٧٥
(١١٨) حنا مينة : المستنقع ، ط ١ دمشق ١٩٧٧ ط ٢ بيروت ، دار الآداب ١٩٧٩ .
(١١٩) صلاح فضل : منهج الواقعية في الإبداع الأدبي ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٨ ص ١٧٧ . والتشديد من عندي .
(١٢٠) إبراهيم فتحي : العالم الروائي عند نجيب محفوظ ، مرجع سابق ، ص ٢٤ .

« إن ارادة النسيان ، هى طريقة التذكر الأكثر حدة »

جاستون باشلار
(حق الحلم)
(ص ٢٣٨)

تنويعات حول « لعبة النسيان »

الصديق بوعلام

١ ـ سؤال فى الكتابة :

يحتل محمد برادة ، بمساره الثقافى الطليعى ، مقاماً جوهرياً فى بؤرة التحولات الحداثية التى نعرفها ، بخاصة المعرفة الأدبية فى المغرب ، داخل التطور العام للبنيات الثقافية . ذلك بأنه بكتاباته النقدية ، وترجماته الكثيرة المتميزة ، وبعمله الدّؤوب فى حقل الدرس والبحث الجامعى ، استطاع أن يترك بصمات مهمة فى التكوين المعرفى والأدبى لأجيال الناشئة ، فضلاً عن التغيرات الجذرية التى أسهم ـ بفعالية ـ فى إحداثها ، إلى جانب ثلة من الأساتذة الجادين ، فى إطار سيرورة الثقافة المغربية الحديثة . ومن أفق ألمعيته : فى « نقد الرواية ونظريتها » تكثّف اهتمامه داخل حقول متداخلة من البحث لاحتضان إشكالية الخطاب الروائى من منظور الكتابة فى علائقها بالمجتمعى والإيديولوجى واللغوى والمتخيّل ونظرية الجنس الروائى ، مُفسحاً المجال لتفاعل موهبته القصصية مع كفاءته النقدية والمعرفية .

وإذا كان من النادر والشائق أن تجتمع فى فرد قدرتان متضافرتان جدلياً هما الإبداع الروائى ونقده ، فإنّ تجربة محمد برادة تؤكد أن هذا الاجتماع يملك أن يُثرى البحث ويعمقه متى كان اجتماعاً حوارياً ينسج علاقات تساؤلية بين طرفى الكتابة : الإبداع والنقد .

فبعد تجربته القصصية المتميزة فى مجموعته « سلخ الجلد » التى تعكس ـ إبداعياً ـ همّ الكتابة بمستوياتها ، تأتى روايته « لعبة النسيان »[1] لترقى بهذا الهم إلى لحمة النص الروائى وسداه وهو قيد التشكل ؛ أى أنها تحيل همّ الكتابة إلى سؤال فى الكتابة ، يتراوح بين التصريح والتضمين ، ويشترك مع عناصر وهموم أخرى فى بناء النص وهدمه بقدر ما يصوغ خطاباً نقدياً متخفياً . فالنص هنا مفتوح ، غير ناجز ، وغير مُكَوَّن مسبقاً ، يعود على نفسه باستمرار ، مفجراً المعرفة التى تسنده ، ومسائلاً مكوناته المتفاعلة مع خطاب النقد الذى ينهض خارجه ، ليعيد بناءه داخل النسيج النّصى المتوتّر .

والحق أنه من الصعب على هذه « التّنويعات » التى نروم القيام بها ، أن نُمسك بكل خيوط اللعبة الروائية فى هذا النص ، وأن نُكشف وتؤول عناصرها جميعاً ، فى ضوء أسئلة كثيرة . بيد أن المقاربة التكاملية التى ننوى جعلها مدخلاً أولياً إلى العالم الروائى تُغرى بإمكان تناول « جامع وعام » للتجربة الروائية فى « لعبة النسيان » ، مع التنبيه إلى وعينا بأن الاستقصاء الشمولى الحقيقى يتعدى طمُوحنا الواقعى .

وقبل العودة إلى موضوع هذه الفقرة ، نرى أن نقدم فكرة عامة عن العالم الروائى فى « لعبة النسيان » ؛ وهو عالم لن نتساءل الآن عن طبيعة ماهيته ، وإنما نشير فقط إلى أنه عالم تَسْتَبْنيه الذاكرة ـ المتعددة من موقع فعل معقد هو التذكر/النسيان ، ومن منظور « صراعى إشكالى » بين مقصدية الكاتب ومقصدية راوى الرواة .

ويتحدد الزمن الوقائعى لهذا العالم ـ تقريبياً ـ بين اندلاع الحرب العالمية الثانية وسنة ١٩٨٦ ، فيما يتركز فضائياً فى مدينة فاس القديمة ، ثم مدينة الرباط . ونتعرف الرُّواة الذين يسردون بضمير المتكلم وهم من شخوص الرواية : (نساء الدار الكبيرة ـ الهادى ـ سى إبراهيم ـ كنزة ـ الطايع) ، ومن خلال رواياتهم وأقوال راوى الرواة نتعرف شخوصاً آخرين : (الأم « لالة الغالية » ـ سيد الطيب ـ لالة

نجية ـ لالة ربيعة ـ عشيقة الهادى ـ عزيز وسعيدة ـ إدريس ـ نادية ـ فتاح) . على أن حضور الأم « لالة الغالية » يتسم بالكثافة والخصوصية ، حيث إن الرواية تبدأ بمشهد موتها/حياتها ، وينتهى المكتوب L'ecrit فى النص الروائى بصورة أسطورية حلمية لـ « بعثها » . وبين الصفحة الأولى والأخيرة ثمة « استرجاع هوسى » لغياب/حضور هذه الأم المؤثرة .

ويمكن تقديم خطاطة تقطيع نص هذا العالم الروائى كالتالى :

(الفصل ١) : فى البدء كانت الأم .

(إضاءة) : السارد يصف فضاء الدار الكبيرة وشخصية « لالة الغالية » .

(تعتيم) : نساء الدار الكبيرة (سارد بضمير الجمع المتكلم) يحكين عن « لالة الغالية » .

(تعتيم) : الهادى يستحضر الأم الراحلة وجوانب من طفولته فى أحضانها .

(الفصل ٢) :

ـ السيد يحكى عن « سيد الطيب » وعن حياته فى فاس .

(إضاءة) : نساء الدار الكبيرة يحكين عنه كذلك ، ويستحضرن شكل علاقتهن به .

(تعتيم) : الهادى يستحضر « سيد الطيب » الغائب ويصف مراسيم جنازته وملامح شخصيته .

راوى الرواة يتدخل لـ « تفسير » « سيد الطيب » ، ولإيرادِ مقطعين من مسودة الكاتب .

(الفصل ٣) : ما قبل تاريخنا .

ـ السارد يحكى عن طفولة ونضج « الهادى » رفقة « الطايع » بين فاس والرباط .

تعتيم : الهادى يروى ويتذكر مشهد غسل جثمان زوجة خاله « سيد الطيب » متألماً .

(الفصل ٤) : ثم يكبر العالم فى أعيننا

ـ راوى الرواة يثير معضلة علاقته السردية والمعرفية بالكاتب .

« سى إبراهيم » يتكلم عن رغبة « الهادى » .

(تعتيم) : « الهادى » يحكى عن « سى إبراهيم » زوج أخته .

(إضاءة) : « كنزة » تروى صحبتها لـ « لالة نجية » و « لالة الغالية » .

(تعتيم) : « الهادى » يتحدث عن علاقته بأخته « نجية » .

(« الطايع » فى حومة الكبار) : يروى حياته ويتحدث عن علاقته بـ « الهادى » .

(تعتيم) : الهادى يحكى عن « الطايع » وعن علاقته به .

ـ راوى الرواة يتدخل متأملا ما حكاه لنا رواة هذا الفصل ، ومُورداً خطابات تلقاها من الكاتب .

(الفصل ٥) : قلت وكم يهواك من عاشق .

ـ الهادى يروى تجربته الغرامية والجنسية مع عشيقته ، إلى جانب اثبات رسالة من هذه الأخيرة .

(الفصل ٦) : زمن آخر .

ـ (استهلال نوبة العشاق) : تجوال « الهادى » فى فاس بذاكرته ، مقارنا الماضى بالحاضر [هذا المقطع مكتوب ـ مطبوع بحروف مُشدَّدة] .

(إضاءة) : السارد يحكى عن مشهد عرس « عزيز » و « سعيدة » وما دار فيه من مناقشات .

ـ رَاوى الرُّواة يجادل الكاتب فى قضايا الزمن والرواية ، مع إعلانه لتحمل مسئولية سرد هذا الفصل .

(الفصل ٧) : من يتذكر منكم أمى ؟

« الهادى » يستحضر الأم ويتحدث عن عادة استحضارها من خلال التذكر ، مثيراً أسئلة حول الذاكرة والنسيان ، وحاكيا عن ذهابه مع آخرين إلى منزل أخيه (الطايع) الذى اعتُقِلَ ابنُه « فتاح » مُنْهياً كلامه باستيهاماته .

*

إن إطار الرواية العام يتحدد بعلائق هذه الشخوص بالزمن ، المستعاد منه والمعيش ، من خلال الاستحضار المتناوب لوقائع وسمات زمن مشترك يحتل فيه « الهادى » ـ كما فى فضاء النص واقتصاده ـ موقع الشخصية المحورية التى ترجع إليها أطراف القصة ؛ فهو المُتكلِّم/المُتَكَلَّم عنه داخل الرواية بامتياز ، وهو الذى تحكى قصته وعبرها قصة الآخرين الذين جمع بينهم زمن العيش فى الماضى بعلاقات تداخل وتساكن وتضادّ . وهذا الزمن محمول ، فى الرواية ، على عاتق تحكى الذاكرة من خلال عدة ساردين ، يكابدون معاناة الاستحضار ومفارقة الزمن ، ومعضلة الحكى أو تَنظِيمِهِ وتوجيهه . من ثم ، فالرواية تجسد عبور العلاقات بين الأزمنة والشخوص ومستويات العالم والذاكرة المتعددة وراوى الرواة والمؤلف ، لحظة معرفة وتَعرُّف أساسية ، تقيم جدلا بين أبعاد الداخل والخارج ، المعيش والمتخيل ، الماضى والحاضر ، الواقع والحلم ، التذكر والنسيان ، فى العالم الروائى الذى يضع نفسه بكليته موضع سؤال استطيقى وأنطولوجى . وبهذا المعنى تكون رواية « لعبة النسيان » سؤالا وإجابة عن السؤال ، بمكوناتها وتشكيلها وعلاقاتها باللحظة التاريخية وبذاكرة الكتابة والمعرفة والنقد .

وعوْداً إلى موضوع سؤال الكتابة فى الرواية ، نشير أوّلاً إلى أن هذه المسألة تتموضع فى صلب النص ، وتعبر عن نفسها فى مستويين :

أ ـ مستوى الكتابة الروائية المُنجزة للنص المقروء مبنىً وخطاباً .

ب ـ مستوى خطاب فى/حول خطاب الرواية ، يطرح نفسه بموازاة المستوى الأول .

والمستويان غير ناجِزَيْن ، يَسْعَيَان إلى تقديم سؤال يتشكل فى نموه المتمفصل على النص المبنى وآليات تفكيكه وإعادة بنائه . وبما أنهما متداخلان فإن النص الكلى ينهض على لعبة الحوار بين عناصرهما ، مألفةً ونقضاً . ولذلك نلمس سؤال الكتابة على :

أ ـ صعيد الشخصية .

ب ـ صعيد راوى الرواة .

جـ ـ صعيد البرنامج السردى .

د ـ صعيد العلاقة بالكاتب .
هـ ـ صعيد العلاقة بالقارىء .
و ـ صعيد العلاقة بين الساردين والخطاب الروائى .
ز ـ صعيد موضوعات المحكى والمسترجع .

وإذ تتفاعل هذه الأصعدة لتنسج العالم الروائى ، تُسَائِلُ الرّوائِيّة ومفاهيمها ، والزمن ومشكلاته فى الكتابة ، على نحو يمكننا من القول بأنّ « لعبة النسيان » هى كتابة الرواية فى جدلها المتنامى مع رواية الكتابة ، بحيث تُقْرَأُ هذه فى تلك ، والعكس واردٌ بالمثل . ومن شأن هذا الجدل البنائى أن يضمر نصّاً آخر ممكنا إلى جانب النص المكتوب أو المتخيل ، والنص المقترح من طرف راوى الرواة . فتجربة القارىء مع « لعبة النسيان » متعددة المستويات ، مغتنية باستمرار ، إبداعية متسائلة ، سيما أنه (القارىء) مدعوٌّ إلى الإسهام فى تناسل الخطابات ، واستبناء النص المضمر . وبالإمكان رصد تجليات المسألة فى النقاط التالية :

١ ـ السؤال حول بداية النص الروائى : حيث يفكر السرد فى نفسه ، ويقدم إمكانات ثلاثة لمنظوراته وأنماطه (مشروع بداية أول/ مشروع بداية ثان/ثم صارت « البداية » هكذا : . . .)[٢] ، وهى توحى بمعضلة الكتابة التى هى محاولة دائمة للاستقلال المتّصل : أى بناء هوية التلفظ والملفوظ المنفصلة ـ المتّصلة بمرجعها الواقعى . كذلك فإنها تصريح بالانفتاح وعدم الاستقرار والتعددية ؛ إذ لا يمكن القول بأن مشاريع البداية ينسخ بعضها بعضاً نسخاً مطلقاً ، ولكن ثمة تراكب وتحاور بينها ، يجعلها مندمجة فى بنية النص التركيبية والدلالية ، اندماجاً يعبر عن وعى الكتابة بقدر ما يحدد مستوى من مستويات المكتوب . والواقع أن التشكيل التركيبى للبداية ما هو إلا مؤشر إلى اختلاف الخطاب الروائى فى « لعبة النسيان » ، وتمهيد لاستقبال تعدد سؤال الكتابة وتحوله فى إطار ذلك الاختلاف .

٢ ـ الحوارية السردية « النقدية » البنائية والدلالية ، فى وعى الكتابة الروائية وممارستها ، بين المؤلف وراوى الرواة من خلال محاور بارزة : الوظيفة السردية ، الوضوح والغموض ، سلطة المعرفة والرقابة ، الإيهام وتكسيره ، التأويل والإقناع والتأثير . كيف نحكى ؟ المفارقة بين المعيش والمتخيل والمكتوب والمحكى ؛ مشكلة الزمن والذاكرة . . . كلها محاور يثيرها راوى الرواة فى أثناء اضطلاعه بمهمته داخل النص ، جاعلاً من علاقته بالمؤلف بؤرة أخرى تتجمع فيها عناصر كتابية خلافية تسند المْحكى ، تؤطره وتفارقه ، حتى إنها تكاد تشكل « قصة » فرعية بنموها ، إلى جانب المحكى الرئيسى . ومثلما تسعى هذه الحوارية إلى رسم ملامح التفكير فى بعض قضايا الروائية على مستويات التخيُّل والكتابة والحكى والتلقى والتشكيل ، تحاول كذلك أن تتخذ من التجربة المتعينة (النص الروائى نفسه) حقلا لتبلورها المتفاعل ، الذى ينحت نصاً آخر مُضْمراً بيْن حدود النص الملموس . وبقدر ما تتحكم هذه الحوارية فى تحديد آليات نمو الرواية ، يتحكم النص النامى المفتوح فى وجهتها المعقدة .

إذن فهناك عملية خلخلة تمارس نفسها منذ بداية الرواية إلى نهايتها ؛ وهى خلخلة متعددة الأبعاد :

ـ خلخلة لنظام القصة والخطاب .
ـ خلخلة لتصور هذا النظام عند أطراف اللعبة الإبداعية : الكاتب ، والسارد ، والمتلقى .
ـ خلخلة لمرجعيات هذا التصور ، المسكوت عنها فى النص .

فإذا أضفنا إلى هذه السلسلة من الخلخلات علائق الشخصيات بالزمن ، وبـ « الذات » وبـ « الآخر » ، وإذا أخذنا فى الحسبان كون إطار النص يقع بين قطبى التذكر والنسيان ، أدركنا أننا أمام « رواية للخلخلة وللتفتيت » ، ولسنا بإزاء عمل خاضع للمألوف والمكرور والقار فى تجربة الكتابة والحياة .

٣ ـ بعض هذه القضايا ، وقضايا غيرها ، نجدها مُسْتَدْخَلة فى عناصر المحكى وبناء الشخصية ، فى زمن التذكر ومحموله ، وفى أسلوبية التكلم داخل الرواية . كذلك فإن علاقة الذاكرة والجسد بالفضاء المتحول فى الزمن السرمدى تستبطن شكلاً من أشكال علاقة زمنى المتخيل والمعيش ؛ أى أنها تحمل مُضمرَ مُعْضِلة الرواية : « الكتابة عن زمن منته داخل سيرورة غير منتهية »[٣] .

أ ـ علاقة الشخصية المحورية (« الهادى ») بتجربة الكتابة والقول » . « ما لم تلامسه الكلمات كثير . لَكِنِّى أُحِسُّ الآن انها كانت بداية لِنُضْج مُبكر ، لرؤية الأشياء عبر مسافة الكلمات »[٤] ، « الكلمات قبل الأشياء »[٥] .

ب ـ شخصية « سيدْ الطيب » متكلِّماً وحاكياً . « تبتدع الكلمات بتلقائية فتتضاءل وقائع السرديات أمامها »[٦] .

جـ ـ التشكيل الخطابى فى الرواية (تجميع الخطابات ؛ كتابة الرسالة ؛ المستنسخات) هو مظهر من مظاهر استدخال سؤال الكتابة إلى مادة النص وشكله .

٤ ـ استراتيجية السرد وتكييف أفق الاستقبال : فى هذا المستوى أيضاً تطرح الرواية مسألة الكتابة الروائية طرحاً معرفياً وتقنياً : الكاتب الواقعى/المؤلف الضمنى/تعدد الرواة/راوى الرواة/ المحكى والمسرود له/القارىء الضمنى/القارىء الواقعى ـ فهذه المرتكزات مطروحة بعمق وبوعى فى اللعبة السردية من منظور إعادة النظر فى الترتيب والوظيفة والسلطة والمشاركة والإيهام والحقيقة التى تحملها هذه الفاعليات . إن الروائى لا يضعنا فقط فى صلب عالم روايته ، ولكنه يدخلنا كذلك إلى صنعة هذا العالم فى راهنيتها ، بمشكلاتها وتساؤلاتها . فالسرد مثلا معيش فى الرواية بما هو همّ متفاقم بين الكاتب والسارد (والمُتلقّى ؟) بقدر ما إنّ الزمن والذاكرة والمعاناة الواقعية وخيبة الأمل هى تجارب وهموم تعيشها شخوص الرواية . ولذلك يمكن القول إن « لعبة النسيان » بحث مضاعف فى تجربة الكتابة ، استطاع أن يستدرج القارىء إلى معضلاته فيما هو يتتبع بناء النص وهو قيد التشكل .

٥ ـ المضمر « النقدى » فى نص الرواية : يتصدر النصّ إهْداءُ مُوجَّه إلى زمرة من القصاصين المغاربة . وهو عبارة عن فقرة من (كتاب التوهم) للمحاسبى ، تُقَدِّمُ لَوْحَةً إيهامية للذة والجمال الصافى النُّورانى . اللوحة تنم عن رؤيا إشراقية حلولية ، نستشف معادلها الشعرى فى بعض ملامح أسلوب الرواية وفى تجربتها السيكلوجية مع موضوعات الزمن والحب والحلم والحنين . والروائى إذ يصدر نصه بهذا الخطاب إنما يضعنا فى أفق تأويل معين ، يتداخل فيه الصوفى (والتجربة الصوفية حاضرة فى عالم الرواية)

بالنَّقدي ؛ فمقولة الإيهام وتكسيره هي الخيط الذي تتجاذبُ طَرَفَيْه أصابعُ الكاتب وراوي الرواة . والقارىء ليس مجرد شاهدٍ على هذه اللعبة المكشوفة ، ولكنه مَدْفوعٌ إلى استكناه ما تضمره ، وتأثير هذا المضمر ، على بناء قراءته للرواية . وفي هذا المضمار تدخل جوانب وضيئة من علاقة : الكاتب ـ راوي الراوة ـ الساردين/الشخوص .

هـذه بعض المستويـات للاحـظة تجلي سؤال الكتـابة في « لعبة النسيان » التي تؤكد أن هذا الهم هو من أقوى الهواجس الكامنة وراء إنتاج هذا النص ، ومن أبرز ما تبلوره التجربة الروائية فيـه . إن الرواية بحثٌ عن معرفة ، ونقدٌ ذاتي للخطاب الأدبي ولزمن الواقع والكتـابة ، كـما أنّها صَوْغٌ إشكـالي لهذا النقـد ، يُشَخِّصُ تَعَدُّداً في الأصوات والطرائق ، وتفجيراً مزدوجاً وحوارياً لمقتضيات اللحـظة التاريخية ، والمعرفية ، والإبداعية . ذلك ما نرجو أن توضحه بعض الإضاءات على مستوى تبنين الرواية بنائياً ودلالياً .

٢ ـ في اللعبة السردية :

إذا أخذنا بأن السرد « فعل إنتاج للخطاب » ، وتحول للقصة بما هي مادة تأليف إلى خطاب ملموس ، فإننا نستطيع أنْ نقول إن هذه الإنتاجية ، وهذه التَّحْويلية مطروحتـان في « لعبة النسيـان » ضمن سؤال الكتابة الروائية ، في العلاقة القائمة بين الكاتب وراوي الرواة والساردين داخل النص . ولذلك فهي ليست حاملا لمحكي معـين فقط ، ولكنها بدورها محمولة على محمل هاجس الرواية الذي رأيناه في الفقرة السابقة . ويمكن منذ الآن القول بأن اللعبة السردية في الرواية هي الحقل الأساسي لتداوُلِ مسألة الكتابة الروائية إستطيقيا ونظرياً ، كما أنها نموذج لمنطلق البحث المفتوح وبذرته ، الذي يريـد أن يُبَلْوِرَ خطاباً روائياً مغايراً . ولعل هذا وحده يكون دالاً على أنّ السرد في الرواية ليس كلاسيكيا ولا خاضعا لقانون عُرْفيٍّ تقليدي ، وإنما هو تشكيل جديد في إطار بناء النص الروائي العربي الحديث . إن محاولة تحديدنا للعبة السردية ، هنا ، لن تكون مفهومة على نحو مستقيم دون قراءة علاقاتها بلعبة التذكر/النسيان المسرودة . وهي علاقة يفرضها الترابط الجدلي الواضح بين الشكل الجمالي والتجربة الإنسانية بمواقفها ووجهات نظرها .

إن تقطيع النص الذي قدمناه سابقا ، يعبرعن تعددية الأصـوات والمنظورات السردية في الرواية ، كما يشير إلى العلاقات السردية بين حدود اللعبة . فهناك ، أوّلاً ، مؤلف مجرد : « كتب كل ما عـرف وتخيَّل »[٧] ، روجد « أنَّ جميع ما كتبته لا يرتقي إلى قوة الرَّجْع المُشْبَعِ الغَابِرِ للحواس والنفس »[٨] . ولذلك فهو يلجأ إلى كائن آخر يُفْتَرَض أنه واقعي روائياً بحكم شهـادته ومعـرفته (أي بحكم نـوع صِلَتِه المعرفية بشخوص الرواية ورواتها) لينيط به مهمة تنظيم « سرد هذه المادة الخام في تشخيص يستـوعب الكلمات واللغـات التي نسجَتْ حكْيَها داخل تخيلي »[٩] ، وتوجيه دفة سرد التذكرات والمشاهدات « وتوزيعها على الرواة الذين جعلوا رهن » إشارَةِ[١٠] راوي الرَّاوة . وهؤلاء الرواة هم بعض شخوص الرواية الذين نسمع أصواتهم ، حيث يتـولون حكي جـوانب من القصـة المستعـادة من منظوراتهم الخاصة ، إضافة إلى سـارد (كائن تخيـيـل) مُتَخَفٍ وكُلِّيّ المعـرفة ، يضطلع بالسرد في مداخل الفصول الثلاثة الأولى ، فيحكي عن « لالة الغالية » و « سيد الطيب » و « الهادي » ، فيما يتَوَلَّى راوي الرواة سردَ الفَصْل الخاص بـ « زمن آخر » ، كما أعلن عن تحمله لمسؤولية ذلك .

وعموما يمكن تصنيف السارد في « لعبة النسيان » إلى :

١ ـ ساردٍ من خارج القصة : وظيفته الأساسية هي السرد ؛ وهو ليس واحدا من شخوص الرواية ، ولا يد له في وقائعها . وقد نعتناه بالكائن التخييلي المتخفي لنميزه عن راوي الرواة ، الذي يعلن عن حضوره وصوته . إن هذا الكائن السارد عارف بكل شيء فيما يتعلق بمحكيه الذي يقدمه من منظور خلفي خارجي موضوعي . وهو سارد يحكي بضمير الغائب ، شأن راوي الرواة في المقطع الذي يسرده .

٢ ـ سارد من داخل القصة : وهو واحد من شخوصها ، يشاركُ فيها فِعْلاً ، إما في صورة بطلٍ ـ شخصيةٍ محورية ، أو شخصٍ ثانوي ، أو شخصٍ يكتفي بالشهادة . وهذا السارد يتكلم بضميـرِ المتكلم ، مُفْرَداً أوْ جَمْعاً ، كما نجده يتكلم بضمير المخاطب ، مُوَجِّهاً كلامه لِشَخصٍ آخر يُمَثِّلُ أحدَ شخوص القصة .

ومن خـلال هذين التَّمَوْضُعَيْنِ للسـارد يتحدد المنظور السردي ومستواه . إن رواية « لعبـة النسيان » تخـرق مستوى الســرد الخَطِّيّ لِتُنَوِّعَ ـ عن طريق تقنيات عدة ـ سرْدَها الذي يفسح المجـال لبناء محـاور إِسْنادٍ وتـأويـلٍ داخـل النص : المؤلف والسـارد/المؤلف والشخصية/السارد والشخصية/راوي الراوة والمؤلف/راوي الرواة وعمليات السرد و « إشكال الكتابة بمُضْمَرِهِ النَّقدي » . كما أنَّ السارد العارف بكل شيء يتراجع ويَبْرُز السارد المشـاركُ في الأحداث التي تُسْتَعَـاد بـالتـركيـز عـلى انعكـاسـاتهـا من خـلال وعي الشخـوص وشعورهم ، وعن طريق التَّناوُب ، لعرض التذكريات والمشاهـدات التي يُثيرها الواقع الحاضر المعيش أو إضاءتها أو تعتيمها . وفيما يتولّى راوي الرواة ، العارف بكل رُواةٍ ـ شخوص القصة ، مهمة التنسيق بين أصواتهم ومنظوراتهم ، وترتيب المحكي ، فإن حضوره لا يقتصر على ذلك ، بل يمتد إلى مناقشة وظيفة تنظيم الخـطاب ، والتدخـل بالتعليق أو بالتفسير ، وبمجادلة المؤلف ومَحْوِهِ أو مُضَـاعفته . وهكـذا فالمادة السردية تخضع لبرنامج سردي متعدد الزوايا ، ومحكـوم بآليـة تَوْليفٍ تعتمد التَّقطيع والتناوب والتداخل والتفاوت وتنويع الإيقـاع والتمفصل التفاعلي بين مستويات السـرد ومنظوراته .

إن الرواية تحتضن رؤيتين متباينتين ومتفاعلتين ، هما : الـرؤية الخلفية والرؤية المصاحبة . فنجد صيرورة لحركية الرُّؤيَـة السرديـة سارداً يحكي من منظور خلفي عليم بضمير الغائب ؛ نسـاء الدار الكبيرة يتحوَّلن إلى سارد يتكلم بضميرِ المتكلم جمعاً ؛ أحد الشخوص يتكلم بضمير المخاطب ، ثم يعود السـارد الأول ليسرد شيئاً جديداً ؛ نساء الدار الكبيرة يسردن بضـمـيـر المتكلم جمعاً ؛ الشخص السـابق يتكلم بضمير المخاطب كذلك ، وبعده يتدخل راوي الرواة للكشف عن أشيـاء أخرى ؛ ثم يعـود السـارد الأول . . . وبعـده الشخص السارد بضمير المتكلم فراوي الرواة مناقِشاً المؤلف ؛ فشخص آخر يـوجِّهُ كـلامه إلى الشخص السـابق الذي يحكي عن مخـاطبـه بعـد ذلك . . . وهكذا نتلقى السرد في دينامية متجددة ، تعكس تحولات البرنامج امتداداً وتفرُّعاً واسْتِدارة .

إن وجـود السارد في « لعبة النسيان » يـطرح في اللعبة الســردية مشكلة هويته وعلائقه ، لأن هناك اختلافاً بين السارد المتخفي الذي

يلاحق الشخصية من الخلف فى استقلال عنها ، حيث يقوم بالوصف والملاحظة ، وبين راوى الرواة الذى يفرض نفسه ساردا ومبنينا للسرد ، ومتحكما فى آلية المنظور السردى ، وصوتا نائباً عن المؤلف ومتحاورا معه ، وبين الشخص السارد المشارك فِعْلياً فى القصة . ومن هنا تتعدد الوظائف السردية وأشكال المواجهة . وسنحاول فيما يلى إبرازبعض خصائص هذه اللعبة .

١ ـ بين المؤلف المجرد وراوى الرُّواة : لا يتجلى صوت راوى الرواة فى النص إلاّ فى نهاية الفصل الثانى (سيدْ الطيِّب) ، أى بعد ستة مقاطع يتولى سردها ساردٌ متخف ، ونساءُ الدار الكبيرة ، و « الهادى » . ويتبع تجليه الأول ثلاثة تجليات متباعدة نصّياً ، ومُتصاعدة من حيث حمولتها وكثافتها . وكل مقطع يختص به نجده مُعَنْوَناً بـ « يقول راوى الرواة » . إننا نعرف أصوات الرواة قبل أن نتعرّف صوْت راويهم أو « رئيس جوقتهم » المُنسق لإيقاعات هذه « الأوركسترا » وأصواتها ، غيرَ أنَّ القارىء ـ قبل الاستماع إلى صوت راوى الرواة ـ لا يشعر بحاجة إلى تجسد الصوت الكامن وراء أصوات الرواة الذين يُقدّمون إليه موادَّهم السردية ، فى حين تغدو هذه الحاجة مُلِحّةً حالما تبدأ سيطرة راوى الرواة فى الظهور . فأول ما يُفصِح به عن وجوده قولُه منذ البداية : « أُحِسُّ أنَّ قانون اللعبة الذى اتبعه لحد الآن ، لم يعد يُقنعنى أنا راوى الرواة القابع فى الركن المعتم ، الماسك بخيوط السرد ، الناقل لها من راوٍ لآخر . شىء ما يدفعنى إلى التدخل . أحاول أنْ أبْرِزَهُ بأنّ كثرة الرواة قد تُضِلُّ القارىء وتُلْقى به إلى متاهةٍ يفقد معها رأس الخيط »[١١] . هكذا يبدأ القارىء علاقة جديدة مع كائنٍ يتكلم من خارج القصة ، على نحوٍ يجعلُ عالم الرواية ـ من منظور التلقى ـ مُوَزّعاً بين مؤلف مجرد يصِلُنا صوته عبر راوى الرواة ، وبين صوتِ هذا الأخير الذى يُحَدِّدُ هويته بمهمته ، وبين الرُّواة ـ الشخوص الذين يحكون لنا عن عالمه الماضى .

وإذا كان حضور راوى الرواة ، إلى جانب الساردين ، مُفيداً روائياً فى لَمِّ خيوطِ حَكْيِهم ، وفى كشفِ بعض وجوه المسكوت عنه ، فإنه حضورٌ لا يستمد شرعيته وعمقه إلاّ من خلال علاقته بوجود المؤلف الغائب/الحاضر . ولئن كان وجود هذا المؤلف الفعلىّ هو مُنتِج النص ، فإن الأصوات المُتعددة التى يوجِدُها تُمَارِسُ هى كذلك سُلْطتها الخاصة عليْه ، بحيث يصير محكوماً بنسبية الكلام/الوضع ، ولو فى مستوى تخييلىّ . إنّ الرِّوَائِىَّ يريد أنْ يُوهِمنا ، من خلال هذه اللّعبة ، بأن المُفارقة بين المعيش والمتخيل هى « واقعية المحكى » ؛ ولذلك فالإيهام ونقضُه فعلٌ « مُعَلَّقٌ » ؛ فحيث يعْمد المُؤلف المجرَّدُ إلى إيهام القارِىء بواقعية مَحْكِيِّهِ ، نجدُ راوى الرّواة يتصدَّى لمهمة فضح محاولة الإيهام ، والكشف عن أسَابِيها الواهِى ، مُذكِّراً المؤلف المجرد بأنَّ : « المسافة القائمة دوْماً بين المعيش والمتخيَّل والمكتوب والمحكى ، تؤكِّدُ أن الأحداث والحياة بصفة عامة ، تجرى على أكثر من مستوى ، متداخلة متشابكة . . . مفهوم ؟ وإذن سيكون جهداً ضائعاً أن نعمد إلى إيهام القارىء بواقعية ما نحكيه »[١٢] . ومن ثم فالمؤلف الواقعى أراد أنْ يُعبِّرَ عن موقفه ومفهومه الروائى حواريا ، فخلقَ ذلكَ الكائنَ التّخْيِيلىّ فى مقابل المؤلف المجرد ، وربط بينهما ـ أو بين موقفَيْهِمَا ـ فى حوارٍ جِدالى انعكس على تَبَنْيُنِ السرد ، وامتدَّ إلى مَحْكِىِّ الرواية . إنّ راوى الرواة يتحدث إلى القارىء عن قضايا من قبيل :

ـ مهمته المفروضة : توجيه لغة السرد وتوزيعها على الرواة ؛ وأن يكون : « عنصر توازُنٍ يتّكِىءُ عليه الكاتِب ليُبَدِّدَ الغموض »[١٣] .

ـ رتبته التى تسمح له بتصحيح « ما يرويه الأخرون ولو لم يكن بحاجة إلى تصحيح »[١٤] .

ـ تأملاته حول ما يحكيه الرواة ، «وقد لا يكون ذلك هو ما قصد إلَيْه الكاتب »[١٥] .

ـ وعيه بقيمته الفعلية : كيف يسرد ، وليس ما يسرد .

ـ وعيه بضرورة تدخله وعدم اكتفائه « بتنسيق الخيوط والأسلاك مِنْ وَرَاء سِتَار »[١٦] .

ـ تدخله فى تقديم وتجميع الخطابات .

ـ التعاقُد مع المُؤلّفِ بالتّراضِى ، بعد احْتِدام الخِلاَف بيْنَهُما : « لم يكن الأمرُ هَيِّناً فى هذا الفصل ، ساءت العلاقة بيْنِى وبين المُؤلّفِ إلى حدّ القطيعة والتّخلِّ عن التعاون والتنسيق ، ولَوْلاَ وُسَطَاءُ الخير ، لكان الذى يتحدث إليكم مباشرة ، الآن ، هو المؤلف ، مواجها معضلات السرد والترتيب وتوزيع الكلام . والحقيقة أنى لم أقبَل استئناف مهمتى إلا بعد موافقته على أنْ أحكى للقارىءبعضا من خلافاتنا (. . .) طَالَ الحوار دون أنْ نصل إلى اتفاق (. . .) وتَبَيَّنَ لِى فى النِّهاية أنى لو انْسَقْتُ لِهَواجِسه وتأملاته لأعَدْنَا ما سبَق بطرائق أخرىٰ منْ غير أنْ نتأكّدَ أننا لن نعود إلى تحويرها . وبما أنى عُيِّنْتُ راويا للرواة ، وأصبحتْ لى مسؤولية أمام القارىء ، فقد تشبّثت بحقوقى المُكتسبة ، وطالبْتُ بإيقاف سَيْل الوساوس والتّساؤلات ، وهددت بتقديم اسْتِقالتى . اى نعم : أسْتَقِيل قبل أن أقال . . . فلم يَبْق أمام المؤلف إلاّ أنْ يلجأ معى إلى التّراضِى: أتوَلَّى أنا بنفسى سرد هذا الفصل الخاص بـ « زمن آخر » ، آخذاً فى الاعتبار ما قاله ودوَّنه عن السِّمات الوَقْتية المُمَيِّزة . . . »[١٧] .

ـ الحوار الدائر بينه وبين المؤلف ، ناقلاً إيّاه ومُعَلّقاً عليه .

ـ إيراده لبعض سجلات مسودة الكاتب .

ـ تساؤلاته عن موقعه العملى بالنسبة للكاتب : رقابة فى يدِهِ ، وَسِيلة تمويه المُشَوَّه أو تزيينه ، تَقَمُّص دورِ المُزْعِج والمتمرد على تعاليم المؤلف . . . إلخ .

تلك بعض ملامح العلاقة المتشابكة بين راوى الرواة والمؤلف ، وهى ليست مجرد ذريعة لمطارحة جلة من قضايا الكتابة الروائية ، ولكنها عنصر بنيوى فى النص ، ولعله يكون أهم ركائز التأويل لمعرفته . إنّ راوى الرواة يقدم نَصّا مَحكيّاً من خلال اختراقِ ما بقى فى مُخَيِّلة الكاتب وذاكرته إلى ما سكت عنه أو لَمْ يتخيَّله ، ويقدم بشكل موازٍ لذلكَ خطاباً أو قولا تأمليا ونقدياً يخترق كذلك مفهوم الرّوائية لدَىٰ الكاتب . وبذلكَ نكون أمام تداخُلٍ لنُصوص ومرجعيات ، فضلاً عن تعددية الأصوات . إنّ الروائى يقدم لنا أكْثر من كِتابة ، وأكثر من مفهوم للكتابة ، ونحن مُطالبون بتنويع القِراءات حتى نكون فى مستوى النسيج النصى .

٢ ـ بين المنظورات السردية : إن نوعية البنية الاسترجاعية فى النص أمْلَتْ ضرورة انْبِنَاءِ المحكى المسترجَع من مواقع متعددة ، تعكس تعدد الذاكرة ، وتنوع المنظورات المتناوبة ، فى عملية تكاشف فيما بين الشخصيات ، وفيما بين زمنهم المشترك من وشائج . وإذا كان هناك حضور غالب لصوت السارد ـ الشخصية المحورية

(« الهادى ») ، الذى يستعمل ضمير المتكلم ، مُتنقّلا بين طبقات الزمن الشخصى والبينشخصى والجماعىّ ، وبين الخاص والعام ، والواقع والذاكرة ، والحلم والنسيان ، والتداعى مع تداخل هذه المستويات ، فإنّ شخوصاً آخرين يحضرون بمنظُوراتهم الخاصة ، ومن موقع سردى إخبارىّ أو إشهادى أو استحضارىّ ، يستعمل ضمير المتكلم أيضا ، ويضطلع بحكى يمتزجُ فيه الذّاتِ بالموضوعى . وإذ يتزاوج هذا المنظور المُصَاحِب مع المنظور الخَلْفِىّ ، تَتجاوَرَ الرُّؤَى لتَبادل التّنوير أو التَّعْتِيم ، ولتَذَكُّرَ بالمَنْسِىّ أو لتّنْسِى المُسْتَذكَر ، ولتُجَسّد بديناميتها ومضافاتها الرؤية الفنية ، ومن خلالها تعدديات الخطاب وحوارية مستويات الكينونية فى إطار المحيط الخاص والعام . .

إن السرد فى « لعبة النسيان » يعتمد على التناوب فى عرض وجهة النظر ، حيث يعرض شخصيات الأم « لالة الغالية » و« سيدْ الطيب » و « الهادى » ، و « الطايع » و « سى إبراهيم » و « لالة نجية » ، من وجهة نظر أكثر من شخصية واحدة . وكذلك الأحداث والعالم المحيط يُقَدّمَان إلينا من خِلال وعى شخصيات متعددة ، تصِف أوْ تحكى أو تتحاور أو تتذكَّر او تَتَخَيَّل . وحيث يتداخل زمن التذكر فى زمن المسترجَع ، تتبادل وقائع الإثارة والتَّفْجير بلُغَةٍ متوَتّرَة ، ويُوظّف السردُ تقنيات الاسترجاع والاستِبْطان والتداعى فى دَفْقٍ من التقاطُعات والتمازُجات . إنه سردٌ مُباشر يُرَكِّزُ على تيار الوعى أو الذاكرة ، خصوصاً عند « الهادى » . وهكذا فالرُّؤية المُتَرَاكِبة عبر وجهات النظر والأصوات المُتعددة ، ومن خلال تداخل الفضاءات والوقائع ، تُعْطِى منظوراً كُلّياً تجسيدياً •، بتراوَحُ إيقاعُه بين التلخيص والمشهد ، وتطابُق الفعل وَسَرْده ، كما يُزَاوِجُ ، نمطيّاً ، بين العرضِ والتشخيص .

إنّ ثنائية التذكُر/النسيان ، ببِنْيَتِها الاستِبْدادية فى النص ، استدعت توزيعاً سردياً قادرا على تحصيل غَرَضِها وتحقيق الاستحضار المتعدد الرؤية ، ومكّنَتْ النص الروائى من تحقيق تماسكه . ومع أنْ هذه البنية لا تعبر عن التجانس بقدر ما تعكس التباعد واللاَّ تماثل ، فإن الرؤية التجسيدية والحِوارية تسمح باستنباط عناصر « الوحدة المتعددة » فى النهاية .

ولعل أهم عنصر جوهرى فى خطاب « لعبة النسيان » هو مُعْضلة الزمن ومعاناته . وذلك ما نريد مناقشته فى الفقرة الآتية .

٣ ـ الزمن فى الرواية :

إذا كان الزمن فى الرواية ، عادةً ، غير مستقل بذاته ، وإنما هو منتشر فى كلية النص ، فإن الزمن فى « لعبة النسيان » أسُّ الرواية وسقفها . وهو يتجلى ، بوصفه عنصراً روائياً بنيوياً ، فى مستويين : مستوى بناء النص ، ومستوى الخطاب حول هذا البناء ، ثم بوصفه محوراً موضوعاتياً فى تجربة الشخوص ، وفى العلاقة بين المؤلف المجرد وراوى الرواة . ويمكن القول إنّ التجربة الزمنية فى الرواية ـ بما هى تجربة أنطولوجية ونفسية وفلسفية وتقنية ـ تظهر بمظهر ناظِم النص ، حيث نلمس معاناتها الواضحة عند الشخوص وفى طاقم السرد والكتابة . كذلك فإنها تتغلغل فى تكوين الرؤية للعالم ، ودلالة السلوكات والأصوات فى علائقها بالواقع المعيش والمستحضَر .

وسنهتم هنا بمستويات الزمن ، وبمنظوره العام .

إن مدة رواية « لعبة النسيان » لا يمكن تحديدها إلا بكونها ضميمة من لحظات التذكر والسرد، أو التداعى والنسيان . وهى مدة غير طولية أو خطية ، بحيث لا يمكن وصفها بالتسلسل ، أو قياسها بالاسْتِرسال والتوالى . إنها مدة ليست بالقصيرة ولا بالطويلة ، ولكنها مجموعة وحدات متعددة الأبعاد، كل وحدة منها تركيز على انعكاسات الأحداث وتأثيراتها فى الوعى والسلوك ، فى العقل والروح والجسد من منظور نفسى واسع . لذلك فهى مدة سيكولوجية أساسا .

والزمن فى الرواية نوعان :

١ ـ **زمن خارجى** : يمتد ، على وجه التقريب ، من عام ١٩٤٢ إلى ما بعد عام ١٩٨٦ ، حيث نجد إشارات تاريخية مثل : « كانت أحداث الحرب تسْتأثر باهتمامهم » ، « . . . الألمان أقوياء ، سيُخَلّصُوننا من الفرنسيين وطغيانهم »[١٨] ، « تدخل الحرب عامها الثالث »[١٩] ، « كانت قد مرّت بضعة أسابيع على نفى المِلك إلى جزيرة كورسيكا ، وقادة الحركة الوطنية فى السجون »[٢٠] ، « قبل الاستقلال ، المغاربة ما كَانْش عندهم البوفْوَار ، يعنى مَا كَانُوش تيحْكْمُو »[٢١] ، « عِشْتُ بكل كيانى فَوْرَة مايُو ١٩٦٨ . . . »[٢٢] ، « ما أكثر الإيجابيات ! الجميع يعرفها ، وهى بالفعل سمة مميزة لزمننا ، أنا أذكرُ لك منها ثلاثة : فَوْز عْويطَة ونوال المُتوكل فى بطولة العدو البرّى العالمية، واقترابنا من الكأس فى مباريات المونديال بمكسيكو ، ثم الشروع فى تشييد نفق يربط ضفاف إسبانيا بأرض المغرب »[٢٣] ، (وهذه الأحداث الأخيرة وقعت بين ١٩٨٤ و ١٩٨٦ تقريباً) . فما موقع هذه الإشارات من زمن الرواية ؟ الواضح أنّ هذا الزمن الخارجى بتفصيلاته ، متصل بالزمن الداخل ، بأبعاد سياسية وإيديولوجية وسيكولوجية متعددة . إنه وسيلة لتأريخ تحولات الحياة الخاصة بالشخوص داخل بنية الزمن التاريخى العام . يقول السارد حاكيا عن حياة « الطايع » و « الهادى » : « لكن ذلك الصباح ، صباح يوم جمعة غالبا من شهر غشت ١٩٥٣ غيّرَ إيقاع حياة الطايع والهادى ، وطرد بقايا الطفولة ووساوس المراهقة لينقلهما إلى جدية عالم الكبار وهمومه »[٢٤] . والذاكرة المتعددة موصولة بهذا الزمن بمستوياته السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية ، لأنها فيه تشكّلَتْ ، وتحت وطْأته عرفت التحوُّلات . ومن خلاله يحاول الرّوائىُّ أنْ يقدم إلينا تجارب الأجْيال ، وأشكال المُغايَرَة ، فى نوعٍ منَ المُكاشَفَة ، ومُحَاكَمَة الماضى ـ الحاضر .

٢ ـ **زمن داخلى تخييلى** : يحتضن الزمن الخارجى ، وإنْ كان هذا يتضمَّنُه ، وهو بمثابة لحظات الاسترجاع التى تنتظم النص وتتمفصل إلى : زمن تذكّر واستحضار ، وزمن مُسْتَحْضَر ومُسْتَعاد ، حيث يتداخل فى هذه اللحظات ، الآن مع الماضى ، وتسقط الحدود بين مستويات الزمن داخل « سَرْمَدِ النّص » . إن زمن الوقائع هو محمول زمن التذكر ، أى أنه زمنٌ مَا قبل الاسترجاع ، وهو بحاجة إلى تنوير حتى يتم الربط بين الزمنين . على أن الروائى لم يتبع قياساً زمنياً متصاعداً فى السرد وتقديم الذكريات والمشاهد بشكل مُطْلَق ، ولكنه

• فى هذا المنظور يكون الزمن النفسى المكثف هو المهيمن ، ويتم تجسيد التجارب المُسْتَحْضَرة فى أكثر من مكان ، مع تبادل اللحظات من خلال رؤية داخلية للعالم ، تتراكب مع رُؤَى مُجاوِرة .

اعتمد التلاعب بالزمن أو باللحظات المسترجعة ، فكان ينتقل من زمن ما قبل الرواية إلى زمن التخييل والاسترجاع ، على نحو جعل الاسترجاعات إما خارجية أو داخلية أو مَزْجية . والمُهِمّ أنَّ منظور الزمن العام في الرواية سيكولوجي بالدرجة الأولى ؛ فنحن نعيش مع الشخصيات زمناً نفسياً أكثر من اهتمامنا بالزمن القياسي أو الفلكيّ . ذلك بأن الحياة الداخلية هي حقل تفاعُل الأحداث الخارجية ؛ ومن هذه الزاوية تقدم الرواية عالمها ، وتعبر عن رؤ يتها .

تبدأ الرواية باستحضار مشهد دفن الأم ، وتتوالى المشاهد والذكريات التي يثير بعضها بعضاً في الذاكرة المتعددة ، إلى أن تنتهي بمشهد رُؤ يا الأم المستحضَرة في حلم ــ ذاكرة « الهادى » .

ويمكن تقديم اللوحة التالية تعبيراً عن النسق الزمني في الرواية :

ــ الفصل (١) : استحضار ــ الحاضر ــ استباق ــ استحضار مزجي .

ــ الفصل(٢) : الحاضر ــ استحضار ــ تلخيص ــ استحضار .

ــ الفصل (٣) : تلخيص ــ استحضار ــ استحضار .

ــ الفصل (٤) : استحضار ــ حاضر ــ استحضار ــ حاضر ــ تلخيص استحضار ــ حاضر .

ــ الفصل (٥) : استحضار .

ــ الفصل(٦) : حاضر ــ استحضار مزجي ــ حاضر ــ تلخيص ــ حاضر .

ــ الفصل (٧) : حاضر ــ استحضار .

والملاحظ أن لحظات الحاضر في مواقع معينة من النص تغدو ماضياً تستحضره لحظة أخرى . إن تركيز الرواية على الماضي ليس إلا من منطلق الانشغال باللحظة الحاضرة ؛ فحاضر الشخصيات لا تتضخم مواقفه وهمومه وأحلامه إلا عن طريق إحالاته على الماضي . ومن ثم يمكن تتبع نمو شخصية « الهادى » أو « الطايع » ، وفي الوقت نفسه يمكن رصد عالمها الداخلي وزمنها النفسي بتقلباته عبر اللحظات العامة والخاصة .

وقد جمع إيقاع الرواية بين تقنيات التلخيص والمشهد والمشاركة ، بحسب حوافز التوليف النوعية . واعتمد الزمن التقاطع والتداخل والمقابلة ، بتوظيف الاسترجاع والاستبطان والتداعي ؛ كما أن تقطيع النص يعبر عن صبغة تجميع الشهادات أو الاعترافات أحياناً . ذلك بأننا لسنا أمام فصول بقدر ما نحن أمام لحظات متوالدة ومتناسلة ، بما فيها لحظات تدخلات راوي الرواة . وقد تميز استهلال الفصل الخاص بـ « زمن آخر » وهو : (استهلال نوبة المشاق) ، الصادر عن ذات « الهادى » المتلفظة ــ تميز بتغيير حجم الحروف نظرا للطبيعة الأسلوبية والتركيبية لهذا النص الجميل الذي يتسم بالتدفق والتداعي ولحظات التمازج والتوتر والشاعرية . كما أنَّ الخطابات المستنسخة(البلاغ ، الوصف الإذاعي ، المراسلة الصحفية) مكتوبة بحروف مُشدَّدة ، تمييزاً لها عن بقية مقاطع النص .

٣ ــ إن طبيعة الزمن النفسي في الرواية متعددة الأبعاد : فهي ذات امتدادت في الزمن الاجتماعي والزمن المعرفي ، وفي التحولات الإيديولوجية ، إضافة إلى أن قضية الزمن نفسها هي بعد من أبعاد الطبيعة السيكولوجية لزمن الرواية . إن تجربة الوعي واللا وعي في علائقها بالمعيش والذاكرة والحلم ، تظهر بوضوح في المنظور الزمني .

ولقد فضلنا استعمال لفظ « استحضار » بدل « استرجاع » لأنَّ المستحضِر لا يكتفي بتذكر شيء أو شخص من الماضي ، ولكن يحاول إيهام نفسه ــ وإيهامنا ــ بحُلول ذلك الشيء أو الكائن بين يديه بمعاصرته ومعاشرته . يقول « الهادى » : « أذكر الطفولة فأذكر الشباب . وأذكر المراهقة فأذكر مصات الرضاع ، وملاسة حلمة الأم وحلمة المشيقة . حتى عندما كنت بعيدا عنك ــ هل حقا أنت بعيدة ؟ ــ كنت افترض أنك جزء مني لن يغيب الإمعي (...) أجلس الآن ــ هل تذكرين ؟ ــ على حافة اللّحاف فوق السطح وأنتِ ونساء أخريات تجلسن (...) هل أبدأ بوصف نهاينك ؟ أم هي بدايتك الحقيقية ربما »[٢٥] . ويخاطب نفسه مستحضراً : « تستلقي على ظهرك وتغيم عيناك في السقف المزركش بخطوط ضوء يتسرب عبر مصاريع باب البلكون الخشبية ، ثم تهمس إلى المستلقية بجانبك ... »[٢٦] (إلخ) . وهذا لا يعني أنَّ الاسترجاع ، بحصرِ المعنى ، غير وارد ، وإنما يتميز عن الاستحضار بطريقة تقديمه وما يلزم عنها .

فماذا يفعل الزمن بالشخصية ؟ ماذا يفعل التَّذكُّر بالوعي ؟ « تُحاصِرك الكلمات والتداعيات ، وتشردك . أنت هنا داخل السيارة وخارجها في الوقت نفسه ، تمشي نحو الآتي أمْ تهفو للقاء الكينونة المنفلتة باستمرار ،المتمنعة خَلْفَ ثنايا الموج ؟ فيما تنفع الطفولة والمراهقة والشباب وتذكرات الماضي ــ الحاضر الحلزونية ؟ فيما ينفع السبر نحو الكينونة ؟ هل يسعفك النسيان على مشارفة رحابها ؟ رحلت الأم التي أدْرَكْتَ ــ في لحظات الاسترجاع ــ أنها الكائن المتحقق خارج التبريرات والطموحات والمشاريع (...) تطل من علياء (...) لتعلمك أن كل مُحقَّق يمر عبر النِّسيان ، عبر القدرة على سلخ الجلد واستحضار منطق الموتَى الذين قَتَلَهُم حبُّ الحياة »[٢٧] .

وإذن فمشكلة الزمن ليست مجردة في تجربة الشخصية ، ولكنه الزمن المشحون بالرغبة والشوق والحب ؛ بالعذاب والكدح والحلم . والأمُّ رمزٌ لِمَا ذَهب دون أنْ يَنْعَدِم ؛ لِمَا يَجْمَعُ الماضي والحاضر والمستقبل في بوتقة التَّحقُّقِ الوَاجِد ، الأمُّ ذاكِرَة النِّسْيَان .

وتتحول مشكلة الزمن في حوارية المؤلف المجرد وراوي الرواة إلى قضية فلسفية وتقنية تتعلق ببناء الرواية وعالمها المتخيل . يتعلق الأمر ، مثلاً بتحديد زمن الشخوص ؛ فالكاتب يرى أن : « أمارات وعلامات وظاهرات كثيرة تفصل زمن سيد الطيب وسي إبراهيم ، ولالة نجية والطايع والهادى ، عن زمننا هذا . ولإبراز ذلك يلزم أن نرسم للقارىء ملامح عامة وأخرى خاصة تقنعه بأننا نعيش في زمن آخر » ــ فيما يرى راوي الرواة ، أن : « الزمان يتغير نتيجة وعي الناس بتجربتهم مع الزمان (...) نستطيع بوعينا ، إذن ، أنْ نراقب منشار الزمن وهو يقرض ساعاتنا وأيامنا ، ولكننا في غير حاجة إلى انتظار « نهاية » زمننا لنقول ما الذي تغير فيه . دائما هناك حاضر يأخذ الأولوية على الماضي ، ويجعلنا مع الحاضر الناقص ضد الماضي المكتمل . لذلك يصعب أن نحدد زمن شخوص الفصول السابقة بفترة معينة ومعظمه ما يزال ، في النص ، حيا يتكلم (...) لا مجال للتردد في نظري إذا أردنا أنْ نصور الزمن الآخر ، من أن نفترض

الامتداد والتداخل ، ومن أن نجعل مظاهر الانقطاع أقل مما قد توحى به الأحداث « الخطيرة » والإحصائيات وتبدل القيم »(٢٨) . ويرتبط هذا النقاش بالتشخيص الحوارى لمواقف الروائى من مسألة الزمن فى الرواة ، المطروحة من خلال هذه الزوايا :

- إعطاء القيمة للخاص أم للعام ؟ رصد التغير من خلال الشخوص أم من خلال الزمان العام ؟
- طبيعة الزمن : اتصالية أم انفصالية ؟
- قلما يُطابِقُ مسطحُ التاريخ حقيقته .

كما أن رؤية راوى الرواة للزمن تقترب من رؤية « الهادى » الذى : « تخطى العقد الثالث من عمره ، ومع ذلك يبدو ممتلئا بطفولته ، لا يفصل الفترات والمراحل واللحظات . يحرص على أن يجعل الديمومة واحدة متواصلة ، ولو أنه فى لحظات القلق والحصر يستشعر تفتتا كاسحاً يحيله إلى ذرات . أين لحظة البدء ؟ ومتى ينتصب الحاضر ؟ »(٢٩) .

ويرتبط الزمن عند « الهادى » ــ الشخصية المحورية ــ « بذاكرة » الأم والفضاء . يخاطب « فاس » القديمة قائلاً : « جميع الذين يسرتادونك يحدوهم أمل إطالة الزمن ــ الوهم بين حناياك . . . »(٣٠) . ويقول : « تتحول الأشياء وتبقى الصورة ؟ تبقى الأصوات وما اختزنته الحواس ؟ أم أنَّ الفضاء يبقى والزمان ينقضى ويَحُولُ ليعبر عن حضوره فى أشكال ومشاعر أخرى ؟ ــ كأننا نستعيد الزمان ــ الفضاء دائماً على حساب حاضر غير مطمئن . . . كأن ما يحدث الآن قد حدث فى منطقة تقع بين المعيش والمتوهم ؛ بين المحسوس والمتخيل . كل شىء ممكن ، والرحلة يمكن أن تبدأ من جديد بنفس الحماس والاندفاع ، لولا ثقل التجربة وزنْجار الزمان »(٣١) . أما الأم فيقول عنها : « أقول الآن : الأم ، كالموت وعلى عكس الأب ، لا يُفَكَّر فيها إلا من خلال الافتقاد » ــ « لكننى أحسك حاضرة ومكتسحة . تلازمنى مشاهد الذكريات ، وأقطع حواراً معك لأبدأه من جديد ، ثم تنثال الاستحضارات دفعة واحدة فلا تترك لى مجالا لترتيب الأفكار ، وضبط المشاعر ، والتمييز بين الأزمنة والأمكنة (. . .) لا نخسر شيئاً إذ نجهل الأب يمكن أن نولد فى غيبته ، ويمكن أن نبتدع أباً ونطمئن إليه . ولكن الأم لا تُبْتَدَع : تخلقنا وتجعل كل صورة نتخيلها عنها ضئيلة وهشة أمام صورتها المنحفرة فى الدم والشهوة والخلايا . . . »(٣٢) .

واضحٌ ، إذن ، أنّ الزمن عند « الهادى » هو سَرْمَدُ المنبع والطفولة : الأمّ والفضاء . ومن هنا علاقته المثيرة به . وإذا كانت تجارب الشخوص الأخرين مع الزمن تحمل دلالات أخرى فذلك يبقى تأكيداً لكثافة حضور هذه المعضلة فى الرواية .

٤ ــ فضاء الرواية :

ليس المكان فى « لعبة النسيان » ببعدٍ واحد ، ولكنه متعدد الأبعاد ؛ وقد حظى بعناية ملموسة كشفت عن أكثر من [illegible] إيديولوجيا النص ، أو اقتناعات الشخوص ، أو يقين الرواية وقيَمها ، تصل إلينا بواسطة الشخوص الذين يتكلمون داخلها . غير أنّ الشبكة الإيديولوجية لا تُخفى المكان أو تُهَمِّشه ؛ بل نجدها مرتبطة به ارتباطها بمنظور الزمن ومفهومه . ولذلك فالمحتوى والعلائق والقيم تُقَدَّمُ إلينا كذلك من خلال الفضاء الروائى . إنّ المكان يُمثل فى « لعبة النسيان » جذور المعيش والمتخيل والمقول والمستحضر والمرغوب فيه . وتلك الجذور التى منها نبتت تجارب وحيوات الشخصيات ، نجدها ترسخ العالم الروائى ، برؤية واعية ، فى منبعه المتدفق ، ومحيطه المرجعى ، لتذهب به إلى الامتدادات . ومن هنا تأتى القيمة التاريخية والشعبية والاجتماعية المشحونة بالدلالات فى نص الرواية ، بغض النظر عن الأمكنة الثانوية والعابرة . ثمة فضاءان مركزيان فى « لعبة النسيان » ، يمثّلان بُؤرة الفعل المستحضر ولعبة التذكر/النسيان ، وهما مدينة فاس القديمة ومدينة الرباط ؛ وكلاهما يشمل أماكن المشاهد المُستعادة : الدار الكبيرة ، الدراز ، المدرسة « جنان السبيل » ، الدار الجديدة بالرباط ، المقهى ، معالم المدينة ، شقة « الهادى » بالرباط ، قاعة الاجتماع الحزبى . على أن هناك أمكنة أخرى عبورية ، احتضنت بعض الشخوص مدة ما ، وكانت مسرحاً لبعض أفعالهم ، مثل : « الدار البيضاء » ، التى كان يزورها « سيدْ الطيب » ، وهى الموطن الأصلى لعشيقة « الهادى » المهاجرة ، والفيلا بطريق « إيموزار » : مكان حفل العرس ؛ ومكان آخر بالقرب من « القنيطرة » ملجأ « الطايع » المُقَاوِم الوطنى الهارب ؛ والقاهرة : الغرفة التى جمعت بين جسدىْ « الهادى » والمرأة « البشعة » ؛ وباريس : الشقة ، ومقهى بحى سان ميشيل ؛ ثم مدريد : المقهى الصيفى قرب ساحة البريد المركزى ، والغرفة . . . إذن فتَعَدُّد الأمكنة يشمل الوطن وخارجه : فاس + البيضاء + الرباط . . . + الشرق (القاهرة) + الغرب (باريس ــ مدريد) ، ليرسم مسار حياة الشخصية المحورية المتنقلة والمتحولة ، وليلقى الضوء على حيوات الشخوص الآخرين . ومن خلال المناخ الثقافى والإيديولوجىّ والعاطفى والسياسى نلمسُ أدوارَ المكان وتحولاته فى جسد الزمان ، وفى ذاكرة الشخصيات ، التى تتحول كذلك تبعا للانتقال من فضاء إلى آخر .

يقول راوى الرواة : « ثم فجأة ينتصب (سيدْ الطيب) أمامى داخل إطار أحياء فاس القديمة ، وداخل الدار الكبيرة ، وبجَسَدِه الفارع الممتلىء ؛ بكلماته وصمته ، فتهتز كل التفسيرات . وتهتزّ أكثر عندما أقارن بين هذه الصورة وبين صورته فى الرباط أو البيضاء ، حينما كان يزور بعض الأقارب والأحباب : خارج فاس كان يبدو متقلصا ، (. . .) كان يفتقد الكثير من حضوره ، بل من وقاحته (. . .) سيد الطيب داخل فاس كان يساعد الأشياء على أن توجد ولم يكن يحس نحوها باحتقار »(٣٣) .

أما « الهادى » فيصف « سيد الطيب » فى الرباط كالتالى : « مرة فى الرباط تجولت معه داخل الأحياء العصْرية ، وجلسنا بأحد المقاهى ، وتحدثنا فى أشياء مختلفة . . . كان ينصت وأحيانا يعلق ، لكنه كان يبدو وكأنه يكتشف عالما يجهله أوْ لا يَحْرِصُ على أن يعرفه . وفى نفس الوقت عندما يحكى ، كان العالم الخارجى الفسيح ، كما يتبدى فى الرباط ، يُربك حكْيه . هنا خارج مدينته ، بَدَا لى مُتعثرا ، فأخذت أستحضر بعض ما عشته معه فى الطفولة ، ليسترجع حكيه المعتاد . . . »(٣٤) .

ذلك مثال لفعل المكان فى الشخصية ؛ وهو فعل يُدانى فعل الزمن ، وبينهما جدل تُحكيه الذاكرة .

ـ المدرسة تتحول إلى مصدر لتنبيه الحِسّ الوطنى .

ـ خيال « الهادى » سيظل مشدوداً أمداً طويلاً إلى حركة الليل بفاس ، بعد رحيله إلى الرباط .

ـ وهو يقول : « ترقص لالة ربيعة فيتغير المكان والزمان »[35] .

ـ ويسأل : هل تكذب المدينة ؟ هل فاس تكذب ؟

ـ وترتسم العلاقة الحميمية بينه وبين فاس فى هذه الصورة التى يخاطب فيها مدينته : « أقول إنّ مصنع الأحلام توقف ونضب خياله ، بعد أنْ أبدع صورتك وعلائق الناس فى فضائك ودروبك المتشابكة . توقف الحلم بعدك . لكننى أحس فيها يشبه الومض ، أن بالإمكان أن أرْتجل فيكِ ، عَبْرَكِ ، الحُلمَ . كل الشخوص انبثقت من أحشائك وعاشت تحت سمائك ، غير أنّ حيوات غير مسبوقة يمكن أنْ تُبْتَدَعَ بعد ، داخل أزقّتك وبُيُوتاتِك وأسواقك ومساجدك . كل الزمان انحسب عبر سَرْمَدك الآتى ، فلمْ يعد هناك مجال للمُفاجأة »[36] .

ـ « تغيَّر وجهُ فاس فى عيون أطفالها »[37] .

ـ ويقول السارد : « فى هذه الدار أشياء كثيرة ، لكن أهم ما فيها الأم »[38] .

ـ وكذلك : « يبدو سيد الطيب عندئذ سارية مركزية فى هذه الدار الكبيرة »[39] .

إن الفضاء فى الرواية حقل للتحولات فى النفسيات والعقليات والسلوكات ؛ فمشيقة « الهادى » ، مثلاً ، تكتب فى رسالتها إليه : « قالت لى باريس : كلُّ تحول يبدأ من الجسد ، ونحن لا نعيش مرتين ، وإذا لم نندرج ضمن الحركة ، ولم نبتكر لغة تسند تغيُّرَنا الحَتْمِىّ ، أغْرَقَتْنا المواضعات ، ولَفَّنا الموتُ البطىء . . . »[40] . إنها واعية بالتبدلات التى أحْدثتها فيها إقامتها بفضاء غربى : باريس التى تصبح لها قوة الكائن الحى الخارق . فهذه المرأة عندما غادرت البيضاء للدراسة فى باريس كانت تبحث عن خلاصها فى المدينة الفرنسية : « تراءى لى أن بالإمكان أن أجرب الحالات القصوى فى الفكر والجسد والعلاقات . . . »[41] . وهنا فى الرواية ملامح كثيرة تدل على الاختلافات بين الفضاءات ، وما تتيحه من تغيرات وإمكانات لإطلاق الطاقة المكبوتة . ويختلف الإحساس بالمكان من شخصية إلى أخرى ، ومن وضع ذهنى إلى آخر ، على نحو يسمح بتقديم رؤية متعددة للمكان الواحد .

يختزن الفضاء فى « لعبة النسيان » التاريخ الشعبى والوطنى الحى ، ويعكس خبايا الحياة الاجتماعية عند فئات المجتمع . وتحظى مدينة فاس القديمة باهتمام خاص ؛ فهى بؤرة التذكر والحنين ، ومسرح الطفولة والعشيرة المُجْتمِعة المُوَحَّدة . فيها تتمازج الجذور بالفروع ، ويثار سؤال القديم/الجديد والأصيل/الدخيل ، وجوهر العلاقة بين التاريخ والمعاصرة ، وتعكس علاقة الذاكرة بالفضاء أزمة الأنِىّ ، ومعاناة الشخصية ، فيما يصبح الفضاء مُجلّى للفروق والمفارقات .

يتجوَّلُ « الهادى » فى مدينة فاس القديمة بحنين إلى الماضى يخامره توق إلى بناء المستقبل وتجديد اندفاع الحياة ؛ فهذا الفضاء « كون منغلق ومفتوح »[42] ، و « الهادى » يُغالب الغربة ليؤكد انتماءه لأحجار المدينة : « حتى المُحْمَلُ الدَّهْشة المُستولية على أمام جِدَّة السحنات والكلمات والرّطانات »[43] . وعند استكمال الجولة يستعيد ذاكرته فى المدينة : « تَنْبَثِقُ صُوَرى ورُموزى داخل عالمِكِ المتجدد وأشيائك المُتحولة »[44] . ويسعى « الهادى » إلى القبض على اللحظة الهاربة ، مُكابداً الزمن والتحوّلات التى أحدثها فى مرتع الطفولة ، حتى إنه يسألُ : « هل تكذب فاس ، أم الذّاكرة جلَّلها النّسيان »[45] . وهو يلخص تاريخه الخاص للمدينة ، ويقارن فيكتشف ما يعمق أزمته : يكتشف المفارقات الاجتماعية والأخلاقية والسياسية ، فجديدٌ يُذَكِّرُ بالقديم ، وقديم يُطِلُّ على الجديد ، وبينهما تنسج الذاكرة والوعى خُيوطَ سخريةٍ واستنكارٍ وحنين وحلم . ويبقى الفضاء الفاسىُّ محورَ ما اختزنه العمر ، حيث يبدو فى صورة الأصل أو النبع الصافى ، لحظة البدء ، وبوَصْفِه حقلاً خصباً لتجربة مُغايرة ، ولحياة جديدة . فاس ، بأزقتها وبيُوتها ، مجال لتحاور الأزمنة ، وجذرٌ للتْغيير .

يخاطب « الهادى »نفسَه : « لا تحاول أن تقارن أو تعلل ؛ فالأشياء والعلاقات تشى بحمولاتها ، وتستغنى عن التفسيرات . . . وقد تكون ، فى اختلاطها وتمازجها ، تُمَهِّدُ لفضاء آخر لَهُ شِعريتُه وميثولوجيتُه »[46] .

وفى مقابل صورة مدينة فاس [المدينة ـ الرحم ، الواحدة ـ الموحدة][47] ، يظهرفضاء الرباط بمظهر الحقل الجديد ، حيث يكتشف « الهادى » الأشياء والأشخاص : « فى اختلافها وتنوعها وتعقيداتها ، لا كما كانت تبدو له فى داخل مدينة الطفولة »[48] . فالرباط فضاء الاكتشاف ، والتباعد والتضاد والنضال ، والأزمة ، وتلاشى دِفء العشيرة . . . ولا شكّ أنّ للاختلاف المعمارى والهندسى والطوبوغرافى بيْن المدينتَيْن دوره فى إنجاز التحول : « بدت الرباط للهادى مدينة مفتوحة بدون أسْرار أو مفاجآت ، أزقتها متسعة ومستوية ، والمنازل غير عالية ولا مثقلة بالزليج وبزخارف النقوش الجبصية »[49] . فملامح الرباط مغايرة لملامح فاس « والدراجات تملأ الأزقّة ، والأزياء متنوعة أكثر »[50] . ومن ثم فالمتغيرات الجديدة اجتماعياً وحضارياً وهندسياً ، فى صورة فضاء الرباط ستُشَكِّل الشخصيات النّازحة إليها تشْكيلا آخر ، وستكون نقطة تحول أساسية فى مساراتهم ، حيث يبدأ « الهادى » و « الطايع » العمل وتحمُّل المسؤولية ، ويودِّعان مرحلة الصبا ، وحيث ينضج الوعى ويتبلور الحس الجماعى والوطنىّ .

فالفضاءان متمايِزان ومتكاملان فى الوقت نفسه . كذلك يُوظفُ الفضاء بوصفه منبها للذاكرة والوعى ، وتعبيراً عن الانتماء وطريقة العيش ومستواه ، وعن صبغة الفعل والوجدان . فتوْزيع المدعوين لحفل العُرس على الغرف المُنفصلة بحسب انتماءاتهم الاجتماعية ومستوياتهم ، هو تعبير عن التمييز الطبقى بين درجات الناس فى المجتمع ؛ الشىء الذى يتعمق مدلوله بتباعد الأمكنة ، وتجانس المكان المناسب والمستقبل . ويتعرض الوصف لأثاث الغرف ـ فى مشاهد أخرى ـ عند الاقتضاء ، لعكس الجو المحيط بالفعل والحالة .

إن المكان فى « لعبة النسيان » مُؤَثِّرٌ حيوىٌ فى نسيج النص وفى سلوك الشخوص وسيكولوجياتهم ؛ هو يقدم لنا مُشَخّصاً أحيانا ، فى

صورة كائن حى مُخاطَب . ويمكن القول إنّ اللوحة التى يصور فيها « الهادى » انفعالاته وتأملاته (استهلال نوبة العشاق) فى أثناء تجوله فى مدينة فاس ، هى من أجمل مقاطع الرواية ، بشعريتها وانسيابها وتداعياتها من جهة ، وبالتعبير الجمالى عن موقف الشخصية بين الماضى والحاضر ، وصورة المكان المتحرك ، من جهة أخرى . كذلك فإن الوصف ، إلى جانب اهتمامه بالأسلوب الواقعى ، اعتمد الإيحاء النفسى ، والتلميح الإيديولوجى ، واللقطات الوضيئة المنتقاة والدالة . وبذلك يتجلى المكان الروائى ، فى « لعبة النسيان » من منظور جمالى أولاً ، وحوارىّ ثانيا ، حيث يُقابل بين الفضاءات تصريحاً أو تلميحاً .

د ـ فاعلية الوصف :

لا وجود لرواية بدون سرد . لكن من المؤكد أيضا أن الوصف فاعلية تقف إلى جانب هذا الجوهر لتمنح الرواية بعدها الفضائى الديكورى والسيكولوجى ، ولتقدم للسرد ذاكرته ، مضطلعة بجملة من الوظائف الأساسية فى الاقتصاد العام للسرد . وكثيراً ما نجد تداخلاً بين الوصف والسرد ، على نحو يعطينا صورة سردية ، أو وصفاً متحركاً ، ما دام السرد يقدم البعد الزمنى المتحرك للرواية ، فيما يكون الوصف طريقة لتقديم البعد المكانى الساكن من خلال تصوير الأشياء فى المكان وتجسيده . وتداخل الآليتين يجسد الموقف التعبيرى الإيحائى . ويمكن تتبع طرائق اشتغال الوصف وإدراجه وتوظيفه فى « لعبة النسيان » من خلال العناصر التالية :

١ ـ تحديد خصوصية الوصف فى الرواية : يمكن ، بصفة عامة ، أن يقال إن الوصف فى « لعبة النسيان » متداخل جدا فى السرد وفى الفعل ؛ وهو مبثوثٌ فى اللوحات الاسترجاعية المتسمة بالتصوير والتشخيص مقترنا بمستويات عدة : بالفضاء والزمان ؛ بالسيكولوجيا والسلوك ؛ بملامح المرئىّ والمسموع والملموس . . . وبانعكاساتها فى الذهن والنفس والوعي الباطني . كما أنه وصف مقترن بأسلوبية التكلم ، وبرُؤْيات الشخوص وهمومهم .

٢ ـ نطالعنا الصفحة الأولى من النص ، فى البداية الثالثة : « ثم سارت (البداية) هكذا : » بلوحة وصفية تحاول استدراج القارىء إلى داخل صورة الفضاء الموصوف ، مُوهِمةً إيّاه بالتنقل فيه ، عن طريق مخاطبته . ثم يدعو الواصفُ أو اللغة الواصفة المتلقى إلى التأقلم داخل مشهد « لالة الغالية » ذات صباح . والملاحظ فى هذه البداية أنها تعتمد هندسياً على ثُلاثية الأبعادِ والوحدات : (ثلاثة مشاريع للبداية ـ الفضاء الموصوف : ثلاث خطوات / ثلاثة أبواب / ثلاث غرف كبيرة / ممتدة على طول ثلاثة أضلاع مربع . .) . وإذا كانت هذه اللوحة قائمة بذاتها ، وموحية بأنّ موقف الوصف فيها تصْنيفىّ يسْعَى إلى تجْسيد جُزْئيات الشىء الموصوف وتفصيلاته ، فإنها تكاد تكون استثناء فى النص ؛ لأن آلية الوصف متتخل عن هذا الموقف فيما بقى من أجزاء الرواية ، لتعوضه بموقف تعبيرى يسود النص ، وهو يعتمد تصوير آثارِ المَوْصُوفِ على المتلقى ، حيث يُعَوَّضُ الإستِقْصاء بالانتقاء التلميحى والإيحائى ، ضمن خطفات الاسترجاع للذكريات والمشاهد . وبذلك ، فإن البعد السيكولوجى ملازم لمنظور الوصف فى الرواية ؛ وفيه يتداخل الوصف مع السرد من جهة ، ومع التجربة النفسية والمعرفية للشخوص من جهة أخرى . ولنقابل مثلاً ، بين المقطع السابق ومقطع آخر من الرواية :

أ ـ « يكاد يكون زقاقا لولا أنه طريق سالكة تفضى بك إلى باب مولاى إدريس ، والنجارين والرصيف والعطارين . . . وباب الدار الكبير لا يواجهك ، تجده على يمينك إذا كنت نازلاً من « كرنيز » ، أو على يسارك إذا أتيت من « سيدى موسى » . نصفُه الأعلى قطعة واحدة مرصعة بمسامير غليظة ، والنصف الأسفل الذى ينفتح ، له خرصة كبيرة ، ويمتد نصف متر إلى ما تحت مستوى الزقاق ، وعلى الداخل . . . »[51] .

ب ـ يقول الهادى مخاطباً فاس القديمة : « أنظر إليكِ كأنما أبْصرلكِ لأول مرة : أبصر الحياة داخل محارة مفتوحة الصدفة . لا يكفى أن أجوس عبر جزء من أحيائك وأسواقك تظل النظرة ناقصة . يظل الفضول متحفِّزا قبل أن أستكمل التطواف وأملأ العينين والحواس بناسكِ وأشيائك ومعماركِ : الطالعة الصغيرة ، كرنيز ، سيدى موسى ، باب مولاى إدريس ، الشماعين ، القرويين ، المركطان ، القيسارية ، العطارين ، الرصيف . . . المسارب متداخلة كالمتاهة ، غير أن لكل حى ألوانه ونكهته وقطعة فضاء تسمُه (. . .) وعند عتبة باب ضريح مقفل ، تكوم قارىء القرآن الأعمى بطاقيته الصوفية ، وجلابيته المُهْترئة ، كأنه ذلك المقرىء القديم نفسه ، الذى كان صوته يحدث فى نفسك انقباضاً محاراً فى تفسيره : « قل يا عبادى الذين أسرفوا على أنفسهم لا تقنطوا من رحمة الله . . . » يقرأ وعيناه المُطفأتان ، والمكشوفتان ، يصب بياضُهما فى بياضِهما كلما مد النبرة ونفرت حبالُه الصّوتية من خلال عروق عنقه (. . .) والعجوز بجلبابها ولثامها المنحدر إلى ما تحت الأنف ، تستند إلى عكاز لتصعد عتبة « سويقة بن صافى » (. . .) تنزل وتصعد . والأزقة المستوية السطح قليلة ، مما يجعل نظرتك إلى الناس والأشياء دوْماً من فوق أو من تحت (. . .) نكهة لها رائحة ، مع أنها متصلة بمناخ بشرى : رؤ ية البنات والنساء البيضاوات الفنخاوات ببشرتهن الحليبية الناعمة ، وعيونهن الناعسات ، وإشاراتهن الرقيقة (. . .) تلكَ الرؤ ية التى فُطِمَ عليها خيالك الطفولى »[52](إلخ) .

إن الواصف فى المقطع الأول لا صوت له ، كما أن المهم عنده هو تقديم الشىء الموصوف بحياد ودقة وموضوعية ، فى حين أن الواصف فى المقطع الثانى هو الشخصية المحورية التى يقترن عندها فعلُ الوصف بفعلْ التّجوال والتذكر والمقارنة والحنين والاستمتاع ، بقدر ما يهمها تنويع زوايا النظر ، وإشباع الحواسّ بالرؤ ية والسماع ، بل وصف منظور الوصف نفسه . وهذا كله يضعنا فى بؤ رة ذاتية ، تشتغل فيها الحواس ، ويتداخل فيها الإدراك مع الذاكرة ، ومع الفعل ، ومع بواطن النفس .

٣ ـ وبالإمكان تقديم جدول بأهم المقاطع الوصفية فى تقديم الشخوص نموذجا لوصف المحاور الأخرى ، الفضائية والمشهدية .

الموصوف	الواصف	طريقة الإدراج	طبيعة الموصوفات الثانوية
لالة الغالية	السارد (ص ٨)	الملاحظة	ملامح جسدية وسلوكية + اللباس
سيد الطيب	السارد (ص ٩)	الملاحظة	ملامح جسدية وسلوكية
سيد الطيب	نساء الدار الكبيرة (ص ٢٥)	الإدراك والتقويم	ملامح جسدية وسلوكية
سيد الطيب	الهادى (ص ٢٦)	التذكر والاستحضار	ملامح الجسد + الكفن + الجثمان
سيد الطيب	راوى الرواة (ص ٣٠ ، ٣١)	التذكر والعين المجازية	ملامح الجسد + الاختلاف بحسب الفضاءات
الهادى	السارد (ص ٣٥)	الملاحظة والتقويم	ملامح الجسد + أنماط السلوك
جسد زوجة الخال	الهادى (ص ٤٥ - ٤٦)	التذكر/النسيان/العين	ملامح جسدية
سى إبراهيم	الهادى (ص ٦٤)	التذكر/العين	ملامح جسدية
لالة نجية	كنزة(ص٧٠)	التذكر/العين	ملامح سيكولوجية
لالة نجية	الهادى (٧٢ - ٧٣)	التذكر/ الملاحظة المباشرة	ملامح جسدية وسلوكية اللباس
الطابع	الهادى (ص ٨٦)	التذكر/الملاحظة	ملامح الجسد + اللباس
المشبقة	الهادى (ص ١٠٠)	التذكر/العين	ملامح جسدية + أنماط السلوك + اللباس
شخصيات حفل العرس	السارد (ص ١١٦ - ١٢٩)	الملاحظة (العين)	
رؤيا الأم	الهادى (ص ١٤٧ - ١٤٨)	العين مجازاً (تخيُّل)	ملامح الجسد + اللباس

يُبيِّنُ هذا الجدول أن التذكر هو طريقة الإدراج المفضلة لفاعلية الوصف ، وغالباً ما يكون استحضاراً للمشاهدة . كذلك فإن اللحظة الآنية بحمولاتها ، تسهم فى تحوير الملاحظة المسترجعة أو تعميقها أو إعادة تناولها . والتذكر يتم عن طريق التداعى ، أو بحثا عن النسيان ، أو بالاستحضار المقصود . وتتسم الكلمة الوصفية بشعرية خاصة ، وهى تزاوجُ بين الموضوعى والذاتى . إن الملامح الموصوفة ، وأنماط السلوك ، تمثل ذاكرة الاستحضار والسرد ، وهى تصطبغ بخصوصية خطاب الشخصيات الذى يبرز فيه المنزع التعبيرى .

وفى التصوير المشهدى نجد ، كذلك ، اقتران الوصف بسيكولوجية الشخصية ، والتركيز على عناصر فيزيائية وفيزيولوجية وهندسية وسلوكية ، تسهم فى إضفاء الشاعرية على الخطاب الروائى . ويتميز الوصف المشهدى باشتماليته وتشديده على الملامح المتحركة المعبرة ، خصوصاً فى مشاهد مثل : مظاهرة الاجتماع الوطنية ، مشهد المدينة ؛ حفل عرس عزيز وسعيدة ؛ الاجتماع الحزبى . . . . إلخ .

أما وظيفة الوصف فهى مرتبطة غالباً بفعل الاستحضار بوصفها وظيفة تفسيرية تحديدية . ونجد أن الوصف مع السارد يؤدى وظيفته التنظيمية . ومع « الهادى » فى مشهد استحضار الأم ، يتجه اتجاها إيهاميا للإيحاء بواقعية الصورة الحلمية (الوظيفة الإيهامية) . هذا مع تأكيد آلية الانتقاء والتلميح التى تثرى التركيب الدلالى والمنظور النفسى للعالم الروائى . وهناك فى النص خطاب مُسْتَنْسخ ، يُؤدِّى فيه الوصف وظيفة « إيديولوجية » حيث يصف مذيعٌ من فندق هيلتون ـ الرباط مسابقة الجمال المُقامة به . وهى صورة وصفية يحسُن قراءتها فى علاقتها بالصورة الإخبارية التى يحملها الخطاب المستنسخ المُوالى .

٦ ـ الحوار والنسيج الأسلوبى :

إن هيمنة الزمن النفسى فى الرواية ، وبنيتها الاسترجاعية المتمحورة حول ضمير المتكلم أساسا ، وطابعها الحوارى العام ، الذى يقابل بين الأصوات ووجهات النظر ، وعلاقة المستحضر بالمعيش ، هى مستوياتٌ جعلت من « لعبة النسيان » رواية حوار ، داخل اقتصاد السرد العام ، بين الأصوات المَبْثوثة فيها . وهو حوار خارجى وداخلى ؛ حوار الأنا والأنت ، والأنا والهو ، وحوار الذات مع الذات . . . وفى هذا الحوار المتعدد مواجهاتٌ بين اللغات والأصوات والأساليب والمتكلمين أنفسهم ، إذ توافرت شروط التعدد اللسانى والأسلوبى والإيديولوجى : منظورات مستقلة/ شخوص متباينين/ تعبير عن مواقف مختلفة منتمية . ويُضاف إلى هذا شرط آخر هو التمايز بين صوتَىْ المُؤلف المجرد وراوى الرواة المتحاورَيْن فى مستوى، يمكن نعته بما وراء النص المتخيَّل . ولذلك فالصوت الواحد المسيطر لاَ وُجُودَ له ، لا على صعيد المحكى ، ولا على صعيد الحكى والموقف من أشكال تنظيمه .

هذا الطابع الحوارى نجده أيضاً على مستوى « الكلمة المنزاحة إيديولوجياً » ؛ لأنَّ الكلمة تعبر عن موقف ، وهى إمّا أنْ تكونَ جواباً عن كلمة أخرى ، أو منشطرة بذاتها إلى شقين : صوت مُتَضمَّن تواجهه بصوتها الصريح وتسعى إلى تعريته .

يقول ميخائيل باختين : « فليس من الممكن الاقتراب من العالم الباطنى للمتكلم ، والكشف عنه ، بل إجباره على أن ينكشف ، سوى عن طريق التبادل الحوارى ؛ فعن طريق معاشرة الإنسان للإنسان ينكشف هذاالعالم الداخلى . . . »(٥٣) .

١ ـ إن الحوار الخارجي في « لعبة النسيان » حاضر بقدر لا بأس به ، قياساً إلى التقنيات الأخرى . وهوحافل بأشكال المواجهة :

ـ المشاكسة والصراع بين زوجة الخال والهادي طفلا .

ـ استنكار المرأة المحاذية للهادي في « جنان السبيل » لحوار امرأتين ساقطتين .

ـ المكاشفة بين « الهادي » وأخيه « الطايع » .

ـ التواطؤ بين « الهادي » وعشيقته ضمن علاقتهما الجسدية .

ـ التزلّف بين « عزيز » و « سعيدة » في أثناء تعرفهما كليهما على الآخر .

ـ المقابلة بين التباهي والعلاقة الشّيْئية وعلاقة العشق ، (الزوجان) .

ـ المواجهة بين الأصوات الإيديولوجية ، والجيلين المتباينين (فتاح / عبد السلام / نادية / إدريس / صوت يعبر عن الموقف الإسلامي / الهادي / أصوات أخرى) .

ـ الجدال بين المؤلف وراوي الراوة .

ـ مفارقة المواجهة بين الخاص والعام داخل الاجتماع الحزبي .

إن أشكال المواجهة ، في هذه الأمثلة ، تتضمن طرائق معينة في تقديم الحوار ، حيث نلمس هذه الخصائص في مستوياتها :

● فالحوار يكون أحياناً ، مُباشراً وأحياناً أخرى غير مباشر ، مروياً ، أو كلاماً منقولاً بأسلوب غير مباشر وحر(٥٤) .

● تنويع اللغات بحسب الوضع العام للمتحاورين ؛ فأغلب الحوارات الخارجية بين الشخوص غير المتعلمين تتم باللغة المحكية أو الدارجة ؛ وهي تعبر عن عالمهم اللغوي ـ النفسي ـ الفكري بدفء وبساطة وطلاقة خالية من التكلف أو التعقيد ، في حين يدور الحوار بين المثقفين باللغة الفصحى المتعددة المستويات ، كذلك تبعاً لمقامات الذوات المتلفظة وقدراتها التعبيرية ؛ وهي متنوعة وإن طغى عليها ـ أحيانا ـ السياسي والإيديولوجي .

● تنوع النبرات واللهجات في الحوارات ، بين السخرية والاستياء والاحتداد والاحتجاج والاتهام والهجوم والتحمس .

● أساليب الاستفزاز في الحوار ، خصوصاً بين « الهادي » و« الطايع » ، وبين راوي الرواة والمؤلف ؛ وهي مُوَجَّهَة لغرض الكشف عن الموقف والكلام النفسي .

● المواجهة بين المقصديات بشكل يستدرج القارىء إلى مَسَارِب العوالم الداخلية وعلائقها .

على أنّ الحوار يُدْرَجُ في إطار السرد ؛ ومن هنا ينضاف صوت السارد إلى أصوات المتحاورين ، فنجده يعبر عن نفسه ، أو ينوب عن المؤلف ، إمّا بالتّعليق (بمختلف لهجاته) على الحوار ـ شكلاً أو مضموناً ـ أو بالكشف عن كلام مسكوت عنه في الحوار ، أو بالتفسير والتعليل .

ويلعب الحوار الخارجي دوراً أساسياً في الوعي المتبادل بين الذات والآخر ، وفي تحول العلاقات ، وتبدل الاقتناعات والمواقف بين الشخوص ، وبإزاء العالم ، كما يعكس التداخل الإنساني ، ويعبر بأسلوبه ومحتواه ، عن طابع هذا التداخل ؛ فالذات لا وجود لها إلا في العلاقة بالآخر ، أي أن كينونتها لا تتحدد إلا من خلال رؤ ية الآخر ومقابلته ، وبالعكس . هكذا تدافع كل شخصية من شخوص الرواية عن اليقين الذي تحمله ، متعرفة في شخصية أخرى على نقيضها . ويمثل الحوار الخارجي الشكل البراني لتطور العلاقة ، وصعودها أو هبوطها . والملاحَظ أن بنية التباعد والتضاد والاختلاف واللا مبالاة تحل محل بنية التقارب والتوافق والتماثل والتواصل في عالم الرواية . وإذ يسهم الحوار الخارجي في الكشف عن جوانب التّصافي والخصومة ، يتولى الحوار الداخلي ، بما هو تقنية ، إبرازَ الوعي والنقد الذاتيين ، والكلام النفسي المكتوم ، والأعماق الخلفية للسلوكات الظاهرة .

٢ ـ إن الحوار الداخلي مناجاة ، أو حديث للنفس في خلوتها أو بين الآخرين ، ولكن في لحظة استغراق في الوعي الباطني . وهو توجيه الكلام إلى الذات ، ومحاورتها ، ومجابهتها ؛ وبذلك يعكس عالمها الداخلي . وهو يماثل التداعي الحرَّ في التحليل النفسي . ونجده في « لعبة النسيان » استرجاعياً تذكُّرياً ، حيث تستحضر الشخصية أحداثاً ، أو صور شخوص مترسبة في الذاكرة ، أو مشاهد عالقة باللاّوعي ، ترجع إلى الماضي البعيد (الطفولة) أو القريب . ويتم الاستحضار على حسب حوافز اللحظة الآنية ، ودواعي التذكر التي تفرضها الحالة الذهنية والوضع في العالم الخارجي . كل شخصية متكلمة تستحضر ذكريات قد تتماثل مع ذكريات الشخصية الأخرى وقد تتباين معها . وفي إطار الاسترجاع تحاور الشخصية ذاتَها ؛ ويمكن أنْ تثير ذكرى مسترجعة من الماضي ذكرىً أخرىً أوغل منها في الزمن .

ويعكس الحوار الداخلي الاسترجاعي مع الذكرى ، العالمَ النفسي للشخصية . فالهادي يستحضر أمه دائماً ، حتى صار استحضار ذكراها عادة عنده . وهو يفعل ذلك من موقع الإحساس بالافتقاد والغربة والرغبة في الأم . إنّ حنينه إليها ، وإلى عالم الماضي الطفولي بعامة ، يجد دافعه النفسي في انحطاط العالم الحاضر ، وفي تلاشي قيم المودة والتصافي ، واندثار مشاعر الحماسة والاندفاع . ويتوسّلُ أسلوب الاستحضار بالمخاطبة والإيهام بالمعاشرة والمقابلة . وعلى هذا النحو يستحضر الهادي طَيْفَيْ الأم و« سيدْ الطيب » بعد موتهما .

وهناك شكل آخر للحوار الداخلي في الرواية ؛ وهو تأمل استبطاني ، حيث تتغلغل الشخصية في أعماق ذاتها ، مُسْتَدْخِلةً العالم الخارجي إلى باطنها ، لتسترسل في تأملاتها وهواجسها وأحلامها ورؤ اها واستيهاماتها . وهنا يتسم الخطاب بأساليب استفهامية وتساؤ لية بارزة . وهناك أمثلة على ذلك في مقطع (استهلال نوبة العشاق)(٥٥) .

يحمل هذا الحوار وجوها من الشكّ والحسرة والتردد والحيرة، معبراً عن انقسام الذات إلى صورتين : أنا/أنت . وفي هذا الإطار نلاحظ تناوباً غير مُقيّد بين ضميري المتكلم والمخاطب ، مُسْنَدَيْن إلى ذات الشخص المتكلم . فضلاً عن التلقائية التعبيرية العاكسة لما يعتلج في النفس ، وسمة التكرير الموضوعاتي والتركيبي الأسلوبي .

إننا نستطيع عن طريق تشريح مقاطع الحوار الدّاخلي تعمق الوعي الذاتي لشخصية « الهادي » ، وتتبع سيرورته . كذلك تسمح لنا هذه

المقاطع بالتقاط صور انعكاس العالم المُسْتحضَر أو المعيش ، والمُشاهَد في ذلك الوعي الذاتي .

٣ ــ يقول ميخائيل باختين : « الرواية ترقيش Variezation اجتماعيّ منظم فنياً للكلام ؛ وهي أحيانا ترقيش للغة ، فضلاً عن سلسلة عريضة متنوعة من الأصوات الفردية . إن التراتب الداخلي للغة قومية واحدة إلى لهجاتٍ اجتماعية وسلوكيات جماعية ، ولهجة مجموعة محددة ، ولغات الجنس الأدبي ، ولغات الأجيال ومجموعات الألسن ، ولغات الاتجاهات والسلطات والدوائر والموجات القصيرة الأمد ، ولغات الأيام السياسية ــ الاجتماعية ، بما فيها الساعات (كل يوم بلكنة ومفردات وتشديدات) ــ كل هذا الترتيب الداخلي لأية لغة في أية برهة معطاة من وجودها التاريخي يُعَدُّ مُتَطَلَّباً جوهرياً لجنس الرواية(٥٩) » .

انطلاقا من هذا الفهم اللساني الخاص للتجلي اللغوي والكلامي في أسلوب الرواية ، نريد إبْداء بعض الملاحظات حَوْلَ النسيج الأسلوبي في « لعبة النسيان » . ذلك بأنّ المستويات الأسلوبية في الرواية تنصهر في نظام كل لتمنحها فرديّتها ، وهي حمّالة دلالات النص الإيديولوجية والفكرية والنفسية والسلوكية .

ــ الكلام المُحَلَّل أسلوبيا إلى طابعه الفردي الخاص بالشخصية المعنيَّة .

* « الهادي » : شفافية الكلمة الموحية وشعريتها ؛ رشاقة النظم والتوليف بين تراكيب متقابلة ؛ تنوّع معجمي غني بحسب مقامات الكلام ؛ مرونة إنشائية ؛ الصور البلاغية ؛ محاكاة أسلوب الحكي الشعبي من حيث طريقة التّوْليف .

* نساء الدار الكبيرة (سارد بضمير الجمع المتكلم) : لهجة نسوية متميزة معجمياً ودلالياً ؛ حكيٌ يتألف من جُمَلٍ بلا روابط لغوية ، ويحاكي كيفية الحكي اليومي .

* « سي إبراهيم » متكلم باللغة الدارجة ، بحيوية وتشويق ؛ مزج للعربية الفصحى بالفرنسية داخل اللغة المحكية ؛ اقتفاء أسلوب الحكي الدارج .

* كنزة : مزج اللغة الدارجة بالفصحى ؛ لهجة نسائية .

* « الطّايع » : كلمة صريحة ، جارحة وحاسمة ؛ لهجة زاهدة ساخرة .

* « سيدْ الطيب » : لغة الجيل القديم بألوان تَفَكُّهِها .

* العشيقة : كلامها في الحوار يأخذ منحىً معانقة كلام « الهادي » دلالياً ومعجمياً ؛ وفي الرسالة المكتوبة تعتمد الأسلوب الأدبي .

والغريب أنّ صوتَ الأم « لالة الغالية » لا نكاد نسمعه إلا في حدود مرات معدودة وضيقة ؛ علىٰ أنّ كلامها القليل يعكس اللهجة الفاسية .

وبالإمكان التمييز بين الأساليب التالية :

* لغة أيام الحرب والمقاومة والنضال ضد الاستعمار .

* لغة المرأة المغربية الأميّة والمتعلمة ــ المثقفة : إذا قابَلْنا بين نساء الدار الكبيرة ولالة نجية و « كنزة » ، من جهة ، و « عشيقة » الهادي في باريس من جهة أخرى ، اتضح لنا التباعد والاختلاف بين العالمين .

* لغة تفكير الطفولة ؛ لغة تفكير المراهقة والشباب ؛ لغة تفكير الكهولة .

* شكل الكلام فوق ــ الفني (التعليل الفلسفي مثلا) .

* أسلوب الحكي اليومي الشفهي .

* لغة الخطاب السياسي والإيديولوجي بفصائله .

* لغة الحلم والرؤيا/لغة التعبير عن الجنس .

ــ مستوى تجميع الخطابات ، والاستنساخ .

* الخطابات الثلاثة المستنسخة مرتبطة أسلوبياً (بالمعنى الحواري) بالذكريات والمشاهد المُسْتَحْضَرَة في فصل (ثم يكبر العالم في أعيننا) . والارتباط بينها هو شَكْلٌ للتّعالُق بهدف فضح المُفَارَقة ، والتعْبير عن السّخرية .

أ ــ بلاغ بدون مناسبة : محاكاة أو نقل للخطاب الوعظي الرسمي لحكام مدة العشرين سنة المُستحضَرة . وهو خطاب يتميز بمُحسِّناته البلاغية المكرورة .

ب ــ مذيع يصف مسابقة الجمال : تسجيل لصورة صوتية من فندق هيلتون ــ الرباط ؛ وهو خطاب مناقض لظاهر الخطاب المستنسخ السابق وفحواه ، لأنه خطاب إيرُوسِيّ سياحي استعراضي مَكْشُوف .

جـ ــ عين تافرانت بدبدو تُحْتَكَرُ من طرف مَنْ لأحقُّ لهم فيها : خطاب صحفي إخباري يعبر عن الجماهير المسحوقة ، ويفضح الاستغلال المتواصل بعد الحصول على الاستقلال ؛ وبذلك ينفي الخطابين السابقين من جهة ، ويضع ، من جهة أخرىٰ وقائع الفصل المُستحضَرة في إطارها التاريخي الصّحيح من منظور البحث عن الحقيقة .

* التداخل النصي : هناك نصوص تتحاور مع/وفي نص الرواية أو المحكي ، منها : الموشح الأندلسي المنشد ؛ النص الشعري الحر ؛ الخطاب القرآني ؛ الحديث النبوي المروي باللغة المحكية ؛ النص الشعائري ؛ النص الشعري القديم ؛ الفيلم السينمائي ؛ الحضور الخلفي لنص ألف ليلة وليلة ؛ القصص الديني ؛ الأغنية العربية .

هذه المستويات هي بعض الجوانب المكونة للنسيج الأسلوبي للرواية .

إنها تتضافر فيما بينها لتعطي « لعبة النسيان » تفردها الأسلوبي ، حيث إنّ الوحدات التي رأينا تنصهر داخل الكل الأسلوبي ، مع احتفاظ كل وحدة بنوعيتها ونكهتها ، لتُعَبِّر عن التحاور والتعالق بين اللغات والأوضاع . إن التعدد اللساني وتراكُب اللغات مرتبطان باختلاف أصوات الشخوص وتعدد المنظورات . وعليه ، فنحن نجد حركية لغوية في أسلوب الرواية ، بدل التعبير بلغة مباشرة أحادية ، تغفل التعدد اللساني ــ الاجتماعي . فمن خلال التذكر ، والفعل والمشهد المستحضرين ، والفضاء والرؤية ، ودرجة الوعي المتحرك ، نلمَسُ حوارَ أصوات متفاوتة من حيث تعارضها واتحادها . إن العلاقة بين « الهادي » و « الطايع » تتعدى القرابة الدموية (الأُخُوَّة) ، لتعكس موقفين متباينين مما يحدث في العالم الخارجي ، وصوتين مُتعارِضَيْن ، يتشبث كل منهما بيقينه أو بما يخاله كذلك . وهذه العلاقة تبلغ حد التباعد والعداوة ؛ غير أن كل صوت يعبر عن منظوره المستقل ، فيما نستطيع نحن التقاط مواطن الاتصال والانفصال ،

وتحولات الوعي من خلال الحوار بينهما . والأمر كذلك بالنسبة للعلاقة بين الهادي وعشيقته ، وبين المؤلف وراوي الرواة . ومن جهة أخرى ، نقدر الاستخدام الناجح والواعي للهجة المحكية وطريقة مزجها بالفصحى : فقد استطاعت هذه اللهجة ، دون تعقيد ، أن توصل إلى القارىء المغربي ، (ولعلّ هذا يعد مشكلة بالنسبة للقارىء العربي بصفة عامة) عالم الإنسان البسيط المتكلم ، على طبيعته ، مع التركيز على أقوال شعبية متحذرة في الوعي اللساني المغربي ، تؤدي دلالتها بمنتهى التأثير والتلقائية . كذلك تقريب اللهجة المحكية من الفصحى ، ومحاولة تقريب هذه من الدارجة معجمياً وتركيبياً ، هو عمل أسهم في بناء الخصوصية الأسلوبية للرواية ، وأتاح إمكانية أخرى للحوار وتكوين « لهجة وسطى » .

٧ ـ **الدلالة العامة** :

إن الحوارية بين الأصوات ومنظورات الشخوص تؤلف بنية دلالية تعبر عن التضاد والافتقاد من زوايا متعددة ؛ فالعلاقات فيما بين الشخصيات تعبر عن المواجهة والفَقْد ، كما أن علاقاتها بالعالم تعبر عن التضاد والرفض . وهذا المستوى يدفع كل شخص إلى التمسك بآليته الدفاعية بحسب اقتناعاته ووعيه . ومن هنا يتولَّدُ التّنافر بين الشخوص . على أنَّ البِنْية الدّلالية تعكس ، بصفة عامة ، رؤية رافضة لعالم سقطت فيه القيم وعم الفساد . وهي رؤية متسمة بالخيبة ، لاندثار الأحلام واليأس ، على نحو يُقَوِّي عامل الافتقاد ، فالحنين إلى الماضي ، فالتذكر لتَحْقيق النسيان . « الشخوص جميعها جاهزة لتبدأ وتعيد لعبة الكذب / الحقيقة ؛ لعبة النّسيان من أجل الوقوع في الخطأ ، وإعادة ابتكار لعبة الحياة »[٥٧] . وتتمفصل هذه البنية ، في النص ، في مستويات ومراحل : حيث نجد أصوات الأجيال المتضمنة لعلاقات الشخوص . فهناك ثلاثة أجيال متعاقبة ومتحاورة في الرواية :

ـ **جيل أول** : يمثله « سيدْ الطيب » ، و « لالة الغالية » و « سي إبراهيم » . وهذا الجيل عاش زمن الحماية والاستعمار ، ويمكن أن يعد « سي إبراهيم » شخصية مُخَضرمة بين الجيلينْ : الأول والثاني .

ـ **جيل ثان** : يمثله « الهادي » ، و « الطايع » ، و « لالة نجية » العشيقة . وهو جيل المقاومة والنضال ضد الاستعمار ، والكفاح بعد الاستقلال في مواجهة القهر .

ـ **جيل ثالث** : يمثّله « فتاح » (الذي اعتُقل) ، و « إدريس » ، و « نادية » و « عبد السلام » ، وأصوات أخرى ؛ وهو جيل الحاضر الصّاعد ؛ الذي يعيش زمن الثرثرة وغياب الفعل .

إن العلاقات بين هذه الأجيال تسجل ، طُولياً ، تحوُّلات الوعي وتطوّر المواقف ووجهات النظر ، فيما تُمَثِّل ، عرضياً ، عالم القيم الذي تتشبث به الشخوص . إنَّ « سي إبراهيم » يُعَبِّرُ عن رُؤية دينية للعالم من منظور سلفي ، ماضويّ ومتفائل . يقول مثلا : « لابد الواحد ينوي الخير . دابا يجي اللّي يفسّحنا ، غير أحْنا ما قابطينش الطريق خرجنا على الطريق . اليهود ما كانوش شادين الطريق . ضربهم الله تعالى »[٥٨] ، أو يقول : « هذا هو قرن ربعتاشر لأنْنا لأنْعاش كيف قال المجذُوب ، قرن ربعتاشر بكى عليه النبي ﷺ . . /دابا دخلنا في قرن خمستاشر ، وكاين اللي تيكول لك غادي يجيب الله الضي للإسلام في هذا القرن . . . »[٥٩] . وهو يعيش معاناة انتظار تغيُّر الأحوال ، ومجيء الفرج ، جامعاً في شخصيته بين المتديِّن الملتزم والنادل العامل في حانة . ولذلك فهو يمثل زمنَ اختلاط مُعْضِل ، تتداخل فيه الذّات مع الآخر ، والدّينيّ بالدنيويّ والإسلامي بالمسيحي .

في حين يمثل « سيدْ الطيب » شخصية بسيطة مُنْشاءة من فساد الأحوال : « النّاس كلها تفهرت . ما بقات بركة والغش على عينك أبن عدّي . الحليب نصُو ماء ، والزّبدة الطرية تفتش عليها بالريق الناشف ما تلقهاش . عيا وما يكتبو في الجرائد ويخطبوا في الجوامع . . . على من تتقرا زابورك أداوود ؟ »[٦٠] . فموقفه ، وإنْ مَثَّل الرَّفض كذلك لا ينطوي على تفكير في وسيلة الخلاص . لأنّ الأمر يهم المعنيِّين بالأمر .

« لالة نجية » زوجة « سي إبراهيم » وأخت « الهادي » تعيش حياتها البيْتية التي رسمَ حدودَها زوجُها منذ البداية . وهي تُذَكِّر « الهادي » بالأم ، وإنْ كانت علاقته بها في السّابق مطبُوعة باللاّمبالاة ، فإنه في لحظة التواصل معها يكتشف أنّه أمام ذات تتكلّمُ وتُعَبِّر عن وجودها الإنساني : « نجية التي كنت أثبّتُها داخل إطار ، وأتعامل معها ضمن تصنيفات العواطف العائلية ، تتحول الآن أمامي إلى إنسانة « ناطقة » لها آراؤها وملاحظاتها وتقويماتها للناس وللدنيا . أية لغة تلجأ إليها في مثل هذه الحالة عندما تكتشف أنّك أمام إنسان موجود في جوهره ، مُتشبّثاً بحياته كما عاشها . لا يتنكّرُ لها »[٦١] . ونجية امرأة هادئة ، تُعاني تبدل الزمن وافتقار الأولاد للتعاطف ، لكنّها تَتمسّكُ بما عند الله .

أما « الهادي » الشخصية المحورية ، فيمثل بعانه الذاتي تفاعل الأصوات والمواقف ، وانعكاساتها في نفسه ، وعلاقتها بيقينه . ويتبدَّى لنا وعيه المتحاور ، في لحظات التواصل ، مع أخيه « الطايع » ، وعشيقته ، والأصوات المُمَثّلة للجيل الثالث .

« فالهادي » مع « الطايع » يُعاني من اللاّمبالاة تجاهه ، ومن الانقطاع في التيار الواصل بينهما . إنّ نشأتهما الواحدة ، والضحك والحب الطفولي ، وكفاحهما في بداية الشباب ، أواصر تنْفَكُّ ، لا ليمُوت الحب المتبادل ، بل ليتراجعَ ، مُخْلياً المكانَ لخلافٍ عاطفي وإيديولوجي أساساً : « أيُعْقَل هذا ؟ أنْ يحملني تعلقي بطفولتي على مجافاة « الطايع » الذي تنكَّرَ الآن لِمَا عشناه سوية ، وأباح لنفسه أنْ يعدمه من ذاكرته »[٦٢] ؟ ذلك بأنَّ « التّجاذب ثم التباعد ثم اللامبالاة » بينَ الأخوين لا ترجع فقط إلى موقفَيْهمَا المُتباينين من الواقع والممكن ، ولكنهما تتعلق أيضا بنوع العلاقة التي تصل كلا منهما بنفسه ، وبجسده ، وبذاكرته . « فالهادي » يقول : « الضحك يقترن عندي بالطفولة ؛ وأنا مسرف في حب طفولتي »[٦٣] ، في حين يقول « الطايع » : « لقد تعوَّدْتُ على أنْ أعطي الأسبقيَّة لما هو « عام » يمسّ المجتمعَ في كُلِّيته »[٦٤] . وفي حين لا يستطيع « الطايع » الكلام عن جسده ، وهو المتزوج ، عبر لُغة المبادىء أيام النضال ، نجد « الهادي » يرفض الزواج ويعبر عن انطلاقه وراء اللذة والشهوة المتبدلة . يقول « الطايع » : « أنا مندفع وهو متأن . أنا متقشف مع نفسي وجسدي وهو مفتون بالجسد واللذة . أصفه بالأناني فيقول : فعلاً ، لا يمكن أنْ نعيش بدون أنانية . أحُثُه على الزّواج ، فيردُّ بأن

الزواج ليس غاية ، وأنّ التجربة أوسع من ذلك ، والزواج صورة من صور البحث عن توازن العاطفة والجسد (. . .) دائماً يُعطيني الانطباع بأن حياتي منغلقة »(٦٥) .

« الطايع » مُعانِدٌ لماضيه ولطفولته ، مستجيب لعُنْصُر مُتطرف في شخصيته ، و « الهادي » متشبّث « بماضيه » منصهر في طفولته التي لا ينساها ، مُتَمَسِّكٌ بمواصَلةِ الفعل والحياة .

هذه المكوّنات المختلفة يفجرها وضعُ الإخفاق وخيبة الأمل الذي يجد جيلُ « الهادي » نفسَهُ في مواجهته . فالأحلام ظلت أمانيّ لم تتحقق ، في وقت انحرف فيه العمل السِّياسيّ عن هدفه ، وتكالَبَتْ قُيود القهر والقمع على كل أمل أو محاولة للفعل . إنّ « الطايع » يكتشف أنه كان مخدوعا خلال عشرين سنة من النضال: « سنوات الهدم والبنا » » ، فيختار عالماً آخر بعد أن كاد يتحول فيه « الجَمْرُ إلى رماد » . لذلك يحتضن رمادَهُ جمراً آخر ، يجعله ينظر إلى تحوُّلاته بسخرية و « بنوع من المرارة والعنف » . يصير بعيداً عن الوهم ، ويتبنى دعوة الصَّحْوة الإسلامية وأملها ، عاكفا على قراءة القرآن و« الدراسات المُبشِّرة ببناءِ مجتمع إسلامي تبعث فيه حضارتنا التليدة الأصيلة » . إن تخلي القادة عن الجماهير ، وإخفاق المشاريع ، يدفعانه إلى الاستجابة لنزعة عميقة في نفسه نحو التَّوْحيد والتَّعالي . وفيها ترتبط ذكرى الأمّ ، في عقله ، بالموت الذي يجب أن يتهيَّأ له(٦٦) تُمثِّل الأم بالنسبة « للهادي » رمزاً للمتحقِّق فعلاً ، وشكلاً للمبتدأ والمُنْتهى ؛ فهي الأصلُ المستمر ، والينبوع الذي يستمد منه « الصبْر والإصرار على البقاء : نتعلم منك البَسْمَة المتناسلة ، والوحدة المتعددة » . وبذلك فالأم رمز للحياة وتجددها .

وتتراكب تجربة « الطايع » الدينية مع تجربة « سي إبراهيم » الصوفية ، ومع صوت آخر من الجيل الثالث يعبر عن الموقف الإسلامي من حاضر مُجتمع مُسلم تخلّى عن قيم دينه لتقدّم أطْرُوحة مُتعالِقة ومُتحاوِرة مع أطروحة مغايِرة لها ، ترى أنّ المُعْضِلة ليست في التّدَيُّن ، ولكنها في الدّفاع عن حياة المُهدَّدين بالقمع والقهر والموت البطيء .

إن التواصل بين الأجيال مفتقر إلى اللّغة المشتركة ، خصوصاً في هذا الزمن الشبيه « بزمن الاحتضار » . يقول « الهادي » ردّاً على أصوات الجيل الحاضر المحتجة : « لا أحد يستطيع أن ينير طريق الآخر ، لكن ما آمله هو ألاّ تَظَلّوا رصاصة سجينة داخل ماسورة البنْدُقية (. . .) احْرصوا على أنْ تُبلْوِرُوا لغةً مقنعة ، تمد الجسور بينكم وبين من سَيُبيحُون لرصاصاتكم أن تصيب هدفها . . . » .

وتمثل العلاقة بين « الهادي » وعشيقته وجها آخر لكشف تمفصل الوعي بين اليأس والأمل . يقول الهادي : « أحسست منذ أول لقاء أنها تختلف عمَّنْ عرفتُ قبلها من الفتيات والنساء » ، و « بدأت أشعر أنني قاصر على التحليق في سماواتها وهي على رحلتها مُصَمِّمَة » . ذلك بأن تجربة هذه المرأة المنطلقة والمتطلعة إلى الحالات القصوى ، تمثّل الصُّمود والإصرار على متابعة المُغامرة ، حيث إنها بلغَتْ نقطة اللاّ رُجُوع . « أتابع السير حتّى وأنا أعلم أنني لن أحقّق شيئاً »(٦٧) . إنها امرأة تبلورت شخصيتها في مناخ التحرر والدعوة إلى تحقيق الذات ، وفي باريس ١٩٦٥ ، وفورة ١٩٦٨ ، متمردة على مجتمع تقليدي يلفّه الموت البطيء ، في خارج أرضه ! لكنها لم تعد ، في النهاية ، قادرة على تمثيل « دور التَّبْشير بمجتمع آخر » ، بعد أن أظْهرت لها التجربة عبثية ذلك ، فاكتفت بتحقيق امتلائها الذّاتي .

ولعل هذه العبارة تُمَثِّل الموقف الأخير ، وليس النّهائي ، في الرؤية عند « الهادي » وعشيقته : « مَنْ أراد أنْ ينتظر شيئاً من الحياة لا يملك إلاّ أنْ يُعانِق الأمل اليائس »(٦٨) .

إن الذّاكرة في « لعبة النسيان » ، بتعددها ووجهاتها ، ليست مجرد آلية للاستحضار والتذكر ، بل هي تعبير عن سؤال الزمن الحاضر وتعقيداته المتأزمة ، في مقابل مناطق وضيئة جذابة من الماضي — الحُلم . ومن هنا كانت لعبة النّسيان ، التي عبْرَها يتحقّقُ المُسْتَمِرّ من هذا الماضي ، أو الذي يستحق الاستمرار . إن رُؤْيا الأم ، في الصفحات الأخيرة من النّص ، وهي تبتسم في رضى للوُجوهِ الفتيَّةِ الثّائرة ، إنما تُعَبِّرُ عن أمل عوْدَةِ الصدق والحيوية والحرارة والفعل المجدِّد المُؤْمِن في زمنٍ تلاشتْ فيه القِيَم ، وانْقَمَعت به لُغَةُ القلب .

هذه بعض الخطوط الدّلالية في الرواية ، ونُؤكِّد ثانِيَةً أنّنا أبعد ما نكون عنْ حُلم الاسْتِقْصَاءِ الشّمولي لِـ « لعبة النّسيان » .

○ ○ ○

الهوامش :

(١) « لعبة النسيان » ، رواية محمد برادة ، الطبعة الأولى ١٩٨٧ ، دار الأمان . الرباط .

(٢) الرواية : ص ٧ .

(٣) الرواية : ص ١٣٥ .

(٤) الرواية : ص ٢٩ .

(٥) الرواية : ص ٢٩ .

(٦) نفسه .

(٧) الرواية : ص ٥٤ .

(٨) نفسه .

(٩) نفسه .

(١٠) الرواية : ص ٥٣ .

(١١) الرواية : ص ٥٣ .

(١٢) الرواية : ص ٥٥ .

(١٣) الرواية : ص ٥٣ .

(١٤) الرواية : ص ٥٣ .

(١٥) الرواية : ص ٨٨ .

(١٦) الرواية : ص ٥٧ .
(١٧) الرواية : ص ١٣٠ و ١٣٥ .
(١٨) الرواية : ص ١٩ .
(١٩) الرواية : ص ٢١ .
(٢٠) الرواية : ص ٤٣ .
(٢١) الرواية : ص ٦٢ .
(٢٢) الرواية : ص ١٠٤ .
(٢٣) الرواية : ص ١٣٤ .
(٢٤) الرواية : ص ٤٣ .
(٢٥) الرواية : ص ١٤ و ٢٦ .
(٢٦) الرواية : ص ٩٧ .
(٢٧) الرواية : ص ١٤٥ و ١٤٦ .
(٢٨) الرواية : ص ١٣١ .
(٢٩) الرواية : ص ٣٥ .
(٣٠) الرواية : ص ١١٦ .
(٣١) الرواية : ص ١١٠ ـ ١١١ .
(٣٢) الرواية : ص ١٣ ـ ١٤ .
(٣٣) الرواية : ص ٣١ .
(٣٤) نفسه .
(٣٥) الرواية : ص ١١٤ .
(٣٦) الرواية : ص ١١٥ .
(٣٧) الرواية : ص ١١١ .
(٣٨) الرواية : ص ٨ .
(٣٩) الرواية : ص ٢٥ .
(٤٠) الرواية : ص ١٠٣ ـ ١٠٤ .
(٤١) الرواية : ص ٩٩ .
(٤٢) الرواية : ص ١٠٩ .
(٤٣) نفسه
(٤٤) الرواية : ص ١١٠ .
(٤٥) الرواية : ص ١١١ .
(٤٦) الرواية : ص ١١٢ .
(٤٧) الرواية : ص ٥٧ .
(٤٨) الرواية : ص ٤١ .
(٤٩) الرواية : نفسه .
(٥٠) نفسه .
(٥١) الرواية : ص ٧ .
(٥٢) الرواية : ص ١٠٩ ـ ١١٠ ـ ١١٢ ـ ١١٣ ـ ١١٤ .
(٥٣) شعرية دستويفسكي ، ميخائيل باختين .
(٥٤) الرواية : ص ١٢٠ .
(٥٥) الرواية : ص ١٠٩ ـ ١١٦ .
(٥٦) النسيج اللفظي في الرواية ، ميخائيل باختين ، ترجمة صبحي حديدي ، مجلة الكرمل ، عدد ١٧ ، سنة ١٩١٠ ، ص ١٦١ .
(٥٧) الرواية : ص ١١٦ .
(٥٨) الرواية : ص ٦٣ .
(٥٩) نفسه .
(٦٠) الرواية : ص ٢٩ .
(٦١) الرواية : ص ٧٥ .
(٦٢) الرواية : ص ٨٥ .
(٦٣) الرواية : ص ٨٥ .
(٦٤) الرواية : ص ٧٨ .
(٦٥) الرواية : ص ٨٠ .
(٦٦) الرواية : ص ٨٢ .
(٦٧) الرواية : ص ١٠٥ .
(٦٨) الرواية : ص ١٠١ .

●●●

إلى روح الصديق المرحوم ناجى نجيب . . .
(القاهرة ٢٧/٢/١٩٣١
برلين ٢٤/٥/١٩٨٧)

ترجمة الشعر :

مع نماذج من شعرنا الجديد بالألمانيـــــة

عبد الغفار مكاوى

ـ الشعر لا يترجم . . (الجاحظ ، الحيوان) .

ـ « . . ومعلوم أن أكثر رونق الشعر ومائه يذهب عند النقل ، وجلّ معانيه يتداخله الخلل عند تغيير ديباجته . لكنى مع ذلك أتيت ببعضها لافصاحها (أى ببعض أشعار هوميروس) ، مع ما تقدم وصفه ، عن كل معنى دقيق وعلم غزير . . . » (عن المنتخب من صوان الحكمة ، لمؤلف عربى مجهول من القرن السادس الهجرى ، نقلاً عن كتاب صوان الحكمة المفقود لأبى سليمان المنطقى السجستانى المتوفى بعد عام ٣٩١ هـ) .

ـ « لا يقتصر دور المترجم (أى مترجم الشعر) على ترجمة لغة إلى لغة . بل يتعداه إلى نقل شعر إلى شعر . إن للشعر روحاً غير ظاهرة ، تختفى فى أثناء سكبه من لغة إلى أخرى . وإذا لم تتم إضافة روح جديدة خلال عملية النقل فلن يبقى منه سوى جثة هامدة » ـ (السير جون دنهام ١٦١٥ - ١٦٦٩) .

ـ « على المترجم أن يقترب مما يستعصى على الترجمة ، عندئذ يمكننا أن نفهم الأمة الأجنبية عنا واللغة الغريبة علينا . . . » .

(جوته ، الحكم والتأملات ، الحكمة ، رقم ١٠٥٦)

ـ « إن ترجمة الشعر محاولة عقيمة تماماً ، مثل نقل زهرة بنفسج من تربة أنبتتها إلى زهرية . فالعود لابدّ أن ينمو من بذرة وإلا ما طرح زهرة ، وتلك هى تبعة بابل . . . . » .

(شيلى ، دفاع عن الشعر ، ١٨٢١)

ـ « إن مهمة الترجمة الممتازة هى أن تعيننا على الإحساس بعرى اللغة الأصلية ، على نحو ما نستشف جسد الراقصة من خلال ثوبها . . . » .

(هوجو فون هوفمنستال فى مقدمته لترجمة ليتمان الألمانية لألف ليلة)

على الرغم من أن الاقتباسات السابقة تبين مدى اختلاف الآراء حول إمكان ترجمة الشعر أو استحالته ، فسوف نحاول أن نعرض لهذه القضية الشائكة التى يصعب الحسم فيها ، ونقف وقفة قصيرة عند «القواعد» و «الشروط» التى يضعها بعض علماء الترجمة المعاصرين للترجمة الأدبية بوجه عام ، وترجمة الشعر بوجه خاص ، راجين أن نتمكن من إلقاء شىء من الضوء على مشكلة عويصة يبدو أن الأمر فيها سيظل متروكاً لتقدير المترجم الموهوب الذى يجمع فى صورته المثالية النادرة بين حساسية الفنان المبدع وموضوعية العالم الدقيق . وسوف ننظر بعد ذلك فى نخبة من نماذج شعرنا العربى الجديد التى ترجمها للألمانية المرحوم الدكتور ناجى نجيب (١٩٣١ - ١٩٨٧) الذى اختطفه الموت وهو فى أوج نشاطه الأدبى والعلمى ، وقبل أن يتمّ جهوده المتميزة بوصفه ناقداً جاداً ومترجماً أميناً لعدد وفير من روائع أدبنا العربى الحديث . ولما كان العرف قد جرى على الرجوع إلى «جوته» فى كل ما يتصل بالأدب الألمانى ، فسوف نهتدى ببعض آرائه الملهمة عن الترجمة كما عبر عنها فى أحاديثه وحكمه وتأملاته وتعليقاته التى ذيّل بها ديوانه الشرقى .

رفع «جوته» (١٧٤٩ - ١٨٣٢) من شأن الترجمة التى تقربنا من الأصل إلى حدّ التطابق أو التوحد معه ، بحيث يصبح الأجنبى مألوفاً لنا ، وتعيد الترجمة خلق الواقع الذى تصوره كأنه واقعنا . ولقد قال مرة ـ فى خطاب ألقاه فى ذكرى الكاتب والمترجم الألمانى ڤيلاند (١٧٣٣ - ١٨١٣) وهو فى معرض الثناء على ترجماته النثرية لعدد من النصوص الكلاسيكية ـ إن هنالك قاعدتين كبيرتين للترجمة ؛ فالأولى تتطلب أن ينقل إلينا المؤلف الأجنبى نقلاً يجعلنا نحسّ بأنه واحد منا ؛ أما القاعدة الأخرى فتقتضى أن ننتقل نحن إلى الأجنبى الغريب عنا ونعايش أحواله وأساليبه فى الكلام وخصائصه التى ينفرد بها عن غيره . بيد أنه قد رجع بعد ذلك ، فى فقرة مشهورة عن الترجمة من ملاحظاته وتعليقاته على ديوانه الشرقى ، فحدّد ثلاثة أنواع للترجمة : النوع الأول يعرفنا بالأجنبى عنا بما يوافق إحساسنا الخاص ؛ وأفضل أمثلته هى الترجمة النثرية الخالصة . وتأتى بعده مرحلة أخرى تقوم فيها الترجمة بوضعنا فى ظروف النص الأجنبى وأحواله ، وإن بقى كل همها منحصراً فى استيعاب الحسّ الأجنبى والتعبير عنه بعد ذلك تعبيراً يلائم الحسّ القومى . أما النوع الثالث ، وهو أسمى الأنواع الثلاثة وآخرها فى الترتيب ، فهو ذلك الذى يسعى إلى التوحد بالأصل والتطابق معه بحيث يمكن أن يغنى عنه ولا شك فى أن « جوته » كان يعنى الترجمات الشعرية للأصول الشعرية ، بدليل أنه فى سيرته الذاتية التى جعل عنوانها « شعر وحقيقة » (٣ ، ١١) قد نصح بتقديم الترجمات النثرية للشباب ، ورأى أنها أنسب لتربية أذواقهم ، وأيسر من الترجمات الشعرية[1] .

وعلى الرغم من مطالبة جوته بالتطابق مع الأصل إلى حدّ التوحد معه فإنه يؤكد فى عبارة مشهورة أن على المترجم أن يقترب مما يستعصى على الترجمة ، عندئذ يمكننا أن نفهم الأمة الأجنبية عنا واللغة الغريبة علينا (الحكمة رقم ١٠٥٦ من حكمه وتأملاته) . ولو سألناه ماذا يقصد بما يستعصى على الترجمة ، وهل ندخل بذلك فى منطقة صوفية تعجز فيها اللغة وتقف خرساء عند حدود ما لا يقال ، لأجابنا بقوله : إن معناه ألا يدخل المترجم فى عملية مبارزة مع اللغة الأجنبية ؛ ففى هذه اللغة صور وصيغ وتعبيرات وتركيبات تتعثر اللغة المتلقية فى أدائها ، وتعجز عن الوفاء بها . وعلى المترجم أن يحترم هذا الذى تتعذر ترجمته ، ويكتفى بالاقتراب منه ، وإشعارنا بأنه ينتمى إلى العبقرية الخاصة بلغة المصدر ـ أى اللغة المنقول عنها ـ وعالم مشاعرها وأنماط التفكير فيها وإيماءاتها وظلالها وقيمها الصوتية والمعنوية التى تنفرد بها عن غيرها[2] .

لابدّ إذن أن يتغلغل المترجم فى روح النص وروح صاحبه ، خصوصاً إذا كان نصاً شعرياً . وحبذا لو أمكنه أن يفنى فيه ويتقمصه تقمص الأرواح كما سيقول شوبنهاور[3] . هنالك يمكنه أن يتجاوز المؤلف الأصلى فينجز ما كان يريده أو ما كان ينبغى عليه أن ينجزه . والغريب أن « جوته » قد صرح بأنه فعل هذا فى الترجمات التى قام بها بنفسه ، وإن كان قد تحفظ على عادته فلم يزعم أنه أمر جائز فى كل الأحوال[4] ، ولعله قد استطاع بثاقب نظره أن يستبق ما يقوله اليوم أصحاب فلسفة التأويل (الهرمنيوطيقا) القائم على التعاطف والتفهم لروح النص وقراءة ما بين سطوره أو ما تحتها ، وإبراز مكنونه الذى أغفله المؤلف ، أو اضطر إلى إغفاله أو كتمه أو السكوت عنه .

إذا كان على المترجم الأمين ـ كما يقول «جوته» ـ أن يحاول الاقتراب مما يستعصى على الترجمة ، فلابد من القول أيضاً بأن جميع اللغات تحتوى على نصوص من المحال ترجمتها ترجمة « مكافئة » إلى لغة أخرى . والمعروف أن هذه الحالة تتجلى فى ترجمة الشعر بوجه خاص ، وبوجه أخص فى ذلك الشعر الذى يستمد طاقته وإشعاعه وتأثيره على وجدان المتلقى من موسيقاه ، ويرتبط فيه المعنى والعاطفة بجرس الكلمة والوزن والإيقاع ارتباطاً حميماً . ويصدق هذا على أشعار بودلير وفيرلين ورامبو ، وعلى شعر « مالارميه » وأتباعه من الرمزيين بقدر أكبر ، كما يصدق أيضاً على الأشعار الشرقية ، عربية كانت أو فارسية أو صينية أو يابانية ؛ إذ تواجه ترجمتها إلى لغات تنتمى إلى نظم لغوية مخالفة بمشكلات يصعب حتى على المترجم العبقرى أن يحلها حلاً مرضياً . وربما تصورنا أن الحل الأوفق ـ وإن لم يكن دائماً هو الحل الأمثل ـ فى هذه الحالات هو اللجوء إلى المحاكاة الخلاقة ، وإبداع الأصل ـ المبدع فعلاً ! ـ إبداعاً جديداً فى نص مترجم وجديد فى وقت واحد . ومع أن هذه الترجمة المبدعة تتطلب استخدام كلمات وتراكيب بعيدة عن الكلمات والتراكيب الأصلية أو مخالفة لها ، أى تتطلب البعد عن الأمانة بمعناها التقليدى ، فإنها لا تتفق ـ كما قلت ـ إلا للمترجم العبقرى الذى يكون فى الغالب من كبار الشعراء فى لغته ، مثل فريدريش ريكرت (١٧٨٨ - ١٨٦٦) ، الذى حاول أن يحقق حلم جوته بالمترجم المثالى عن الآداب العالمية ، فراح يحول « الحقيقة الخالدة » المشتركة بين كل الشعوب فى كل الأزمان إلى حضور أبدى ، ويستغل موهبته الشعرية الفائقة ، ومعرفته باللغات الشرقية ، فى النقل ، أو على الأصح فى المحاكاة الخلاقة ، عن اللغات السنسكريتية والعبرية والحبشية والفارسية والعربية ، خصوصاً فى ترجماته لديوان الحماسة ولشعر المتنبى والمعرّى ، ونسجه لمقامات الحريرى بالسجع الألمانى ![5] ، أو مثل الشاعر رينيه ماريا رلكه ـ على سبيل المثال لا الحصر ـ (١٨٧٥ - ١٩٢٦) فى ترجماته لقصائد من بودلير ورامبو . ومع أن هذه الترجمات المبدعة يمكن أن يتحول بعضها فى اللغة المنقول إليها إلى أعمال إبداعية مكتفية بذاتها ، فإنها فى الوقت نفسه يمكن أن تكون مغامرة خطرة وغير مأمونة العواقب إذا لم يتح لها المترجم المدقق والشاعر الموهوب الذى تتساوى قامته مع قامة الشاعر الأصلى ، كما حدث فى اللغة الألمانية ـ مثلاً ـ مع بعض الترجمات السيئة ، كترجمات كلابوند (١٨٩٠ - ١٩٢٨) ، وباول تسيش ١٨٨١ - ١٩٤٦) ، وفريدريش بيتشه (١٨٩١ -) ، والمستشرق النمسوى يوسف فون هامر ـ بورجشتال ، وكثير من الترجمات العربية الركيكة للنصوص الكلاسيكية القديمة والحديثة .

وينطبق على بعض النصوص النثرية ما ينطبق على النصوص الشعرية التى تحدثنا عن المخاطرة بترجمتها ، أو بالأحرى عن استحالتها . ونعنى بذلك النصوص التجريبية القديمة أو الحديثة ، التى يعمد كتابها إلى اللعب بالألفاظ ، ويتعمدون قلب معانيها ، وتفكيك تركيباتها ، وتحطيم نظامها النحوى والبلاغى ، ولطم أنظمة القواعد المرعية فى وجهها ، وذلك إمعاناً فى التجريب والإغراب ، أو اللعب والسخرية[6] . ومن أمثلتها فى اللغات الأجنبية كتابات جيمس جويس فى الإنجليزية ، ورامبو وسيلين وكونو وجان تارديو فى الفرنسية ، وأصحاب الشعر المجسّم فى الألمانية ، وفى غيرها من اللغات الأوروبية الحديثة ، وبعض المجددين أو المغربين من شباب

شعرائنا وكتابنا ، خصوصاً في زمن «الضياع العربي» بعد النكسة . وفي كل هذه الأحوال يتحتم على المترجم أن يغامر ويجهد ويُغْرِبَ ؛ أي يتحتم أن يكون أديباً مبدعاً في لغته . ولكن السؤال الذي يطل برأسه هنا هو هذا السؤال : ما الذي يضمن أن يكون ما يقدمه إبداعاً وخلقاً لا تشويها وطمساً ؟ وهل ستكون « ترجمته » في هذه الحالة عملاً فنياً يستحق الانضمام إلى أسلافه في تراثه الأدبي والشعري ، أم ستكون شيئاً غير محدد ، يقع في منطقة غامضة بين الإنشاء والترجمة ــ كما سبق أن وصفنا ترجمة فيتزجيرالد لرباعيات الخيام ــ ، أم شيئاً يشغل «أرضاً حراماً» على حدود الترجمة الأمينة من ناحية ، والإبداع المستقل من ناحية أخرى ؟

•

يمكننا القول إن ترجمة الشعر ــ مهما بلغ حظها من الدقة والأمانة والجمال ــ تظل ذريعة نلجأ إليها عند الضرورة ؛ فهي لا تستطيع أن تعكس الأصل بصورة كاملة ، أو أن تغني عن تذوق ذلك الأصل في لغته . وحتى لو قدر لها المترجم العبقري الموهوب (الذي لا شك في وجوده في كل اللغات والآداب على مرّ العصور) فستبقى مرآة غير مستوية ولا صافية بشكل مطلق . ذلك أن الصورة المنعكسة في المرآة تشبه الأصل وتختلف عنه ؛ فهي الأصل وغيره في وقت واحد . وربما كان تشبيه الترجمة الموفقة بالمرآة تشبيهاً غير موفق ؛ والأفضل أن نتصورها بلورة تقتنص أطرافاً من جمال الأصل وتفرده ، فتلونه بلون زجاجها ، وتضفي عليه من طبيعتها . ولولا هذا ما وجدنا تفسيراً لتعدد الترجمات لعمل أدبي واحد ، واختلاف انعكاساته على ذوات المترجمين والقراء والمتذوقين ، أي على «بلوراتهم» عبر العصور والأجيال المختلفة . ولذلك يتعذر وضع قواعد عامة وملزمة للترجمة الأدبية والترجمة الشعرية بوجه خاص ؛ إذ إن الأمر هنا متروك لتقدير المترجم ومدى إحساسه بروح النص وسياقاته المختلفة ، و «رسالته» التي يوجهها ، وبنيته العميقة على حد تعبير النقد الحديث ، ثم مسئوليته عن اختيار أحد أنواع الترجمة التي ذكرها «جوته» في تعليقه المشار إليه على ديوانه الشرقي ، بغية الاقتراب من الأصل ، وبلوغ الترجمة المعادلة أو المكافئة له بقدر الإمكان . ولو «ترجمنا» ما قاله جوته عن هذه الأنواع الثلاثة من وجهة نظر مترجم ألماني معاصر لوجدناه يلجأ إلى طريقة من ثلاث :

أ ــ فإما أن « يؤلمن » النص بحيث ينقله إلى قرائه وكأن كاتبه مؤلف ألماني وضعه بالألمانية ليقرأه القارىء الألماني المعاصر . وعيب هذه الطريقة أنها يمكن أن تجرّد النص الأجنبي من كل خصائصه وخصوصياته المرتبطة بلغته وزمنه وحضارته ، بدلا من تكييف الترجمة بحيث يجد المعادل الملائم للألوان الخاصة بالأصل . ولعل هذه الطريقة أن تكون نوعاً من التصرف الحرّ أو الاقتباس ، يشبه ذلك الذي لجأ إليه رواد الترجمة عندنا منذ بدايات « عصر النهضة » إلى ثلاثينيات القرن العشرين وما بعدها أيضاً !

ب ــ وإما أن ينقل القارىء الألماني إلى النص فيشعره من البداية بأنه يدخل عالما غريباً آخر غير عصره ، وحضارة أجنبية عنه ، وأدب له خصوصياته المختلفة .

جـ ــ وإما أن تساعده مواهبه الأدبية على تقمص النص الأصلي والاتحاد به بحيث يبدع عملاً أدبياً يؤلف بين الضدين ، ويكون هو الأصل وغيره في وقت واحد . وطبيعي ألا يتاح بلوغ هذا المثل الأعلى إلا في حالات نادرة ، وإن لم يمنع هذا من أن يكون هو العبير الذي لا ييأس المترجم أبداً من الوصول إليه ، أو على الأقل من تحذّيه .

تلك هي الطرق الثلاثة التي يتحمل المترجم مسئولية اختيار إحداها . والمهم ألا يخلط طريقة بأخرى ، أو ينتقل من إحداها إلى الثانية بغير أن يكون في النص الأصلي ما يبرر ذلك الخلط والتردد . وسواء كشفت الترجمة عن موهبته أو عن افتقاره للموهبة ، فالواجب عليه في كل الأحوال أن لا يشوّه النص الأصلي أو يضيع خصائصه المميزة .

•

نرجع إلى المشكلة التي بدأنا بها عن إمكان ترجمة الشعر أو استحالتها ونسأل : هل صحيح أن الشعر لا يترجم ؟

لقد اتضح لنا من كلام « جوته » أنه يسلم بوصفات [illegible] ، بل يرى أن من الممكن الوصول بها إلى المثل الأعلى الذي تتطابق فيه الترجمة مع الأصل إلى حد التوحد معه والإغناء عنه . غير أن كلامه عن الطرق الثلاثة التي يمكن أن تتبع في الترجمة يوضح كذلك أن هذا المثل الأعلى هدف بعيد المنال ، وأن المترجم الذي يلجأ إلى نوعي الترجمة اللذين حددهما في البداية إنما يفعل ذلك بسبب عجزه عن إدراك ذلك المثل المنشود أو المحال . والواقع أن أهم ما نخرج به من كلامه أنه أحسّ بالمشكلة التي لا تزال تواجه الشعراء والنقاد وعلماء الترجمة المعاصرين . ولا تزال الآراء مختلفة حولها ، على الرغم من أن ترجمة الشعر من لغة إلى أخرى لم تتوقف منذ العصور القديمة ، ويبدو أنها لن تتوقف . وعلينا الآن أن ننظر في بعض هذه الآراء التي تعبر عن خبرة عدد من الشعراء والمترجمين والنقاد وعلماء الترجمة ، قبل النظر في ترجمة القصائد المختارة من شعرنا الجديد إلى الألمانية .

ربما كان المسئول عن ترويج عبارة « الشعر لا يترجم » هم شعراء الرومانتيكية ؛ وربما دفعهم إلى ذلك حرصهم على إبقاء « الشعر الخالد » في منطقة محرمة أو مقدسة وراء كل محاولة لنقله إلى الآخرين ، أو ربما كان إخفاق الترجمات الشعرية الرديئة من أهم أسباب ترديدها . ولا شك أن العبارة لا تخلو من بعض الصدق ؛ فهي تنطبق ــ كما سبق القول ــ على نمط من الشعر يرتبط جماله بجرس الكلمات وموسيقى الحروف والمقاطع والأوزان وغيرها من القيم الصوتية التي تؤثر على إحساس المتلقي . بيْد أن تأثير الشعر لا يقتصر على هذه العوامل الصوتية وحدها ؛ لأنها إذا اختفت من الترجمة ــ ولابد أن تختفي ــ بقيت من الشعر جوانب أخرى لا تستعصي على عملية النقل والتحويل الملازمة لأي ترجمة ، كالصور وتركيباتها وسياقاتها ، والمعنى ، والتوجه الأساسي للقصيدة ، و « لونها » العام ، و«رسالتها» إلى المتلقين . . إلخ .

ولعل أول تقرير علمي لهذه الحقيقة قد ورد على لسان شاعر ومترجم كبير هو « إزرا باوند » عندما تكلم في كتابه ألف باء القراءة (١٩٣٤) عن أنواع الشعر الثلاثة : التصويري[٧] ، والغنائي[٨] ، والقولي[٩] ؛ فقد أكد أن النوع الأول يقبل الترجمة ، والثاني تتعذر ترجمته ، في حين ينطوي النوع الثالث ــ الذي يستعصي أيضاً على الترجمة ــ على اتجاه ذهني و « نغمة » يمكن التصرف فيهما بالشرح

والتوضيح(١٠) . والأمر المهم فى النهاية هو نظرة المترجم إلى العنصر الأساسى فى الأصل الشعرى الذى يتصدى لترجمته ، لأنها هى التى تحدد ما الذى يمكنه أن يحذفه أو يتخلى عنه من عناصره الأخرى الثانوية .

وعن شىء قريب من هذا يعبر الشاعر الإنجليزى و. هـ. أودين W.H. Auden (١٩٠٧ - ١٩٧٣) عندما يقول إن الشعر ليس كله غير قابل للترجمة ؛ فهو مع اعترافه باستحالة ترجمة نغم الكلمات وعلاقاتها الإيقاعية ، والمعانى واقتراناتها المعتمدة على الصوت ، كالقافية والجناس والتورية ، يؤكد رأيه فى أن الشعر ليس صوتاً فحسب كالموسيقا ، وأن الصور الذهنية والفنية ، من تشبيه واستعارة ، قابلة للترجمة ، كما أن لكل شاعر أصيل وجهة نظر فردية فى الحياة ؛ وهذه يمكن ترجمتها(١١) .

ويحدد الشاعر والناقد الإنجليزى الكبير س. م. باورا C.M. Bowra طريقتين لترجمة الشعر يمكن أن نصفهما بالترجمة الأمينة والترجمة الفنية على الترتيب . ففى الأولى يتقيد المترجم بالأصل تقيداً حرفياً ، ولا يحفل بغير المعنى ، ولا يهتم بنقل السمات الأدبية للنص . وهنا تكون الترجمة دقيقة إلى حدّ كبير ، ولا تعنى إلا بما تعنيه الألفاظ والسياق ، وتحاول بأسلوب النثر الشعرى أن تنقل شيئاً من طبيعة النص الأصل . أما فى الطريقة الثانية فتكون الترجمة عملاً فنياً فى حد ذاتها ، ويكون للصنعة دور كبير فى ترجمة الشعر ، بحيث لا تعطى المعنى الأصلى تماماً وإنما تتوخى نقل قوة الأصل وروحه ، وإلى حدّ ما شاعريته(١٢) .

*

من العبث أن نستطرد فى الاستشهاد بآراء شعراء أو نقاد آخرين ؛ فهذه الآراء فى جملتها تتأرجح بين أمانة الترجمة بمعانيها اللغوية والأدبية المختلفة كالالتزام بحرفية الترجمة ودقتها من جهة الدلالة والسياق المعنوى والاجتماعى والحضارى والتراثى واللغوى إلى حدّ التقيد بالصيغ والأشكال الشعرية لا بالمعنى وحده ، كما يؤكد شاعر كبير مثل بول ڤاليرى ، أو مستشرق كبير مثل فون هامّر بورجشتال فى مقدمة كتابه عن المتنبى أعظم شعراء العرب(١٣) ، وبين إطلاق حرية المترجم فى إبداع ترجمة تكون عملاً فنياً يحافظ على روح الأصل وشاعريته ، ويقدم إلينا شعراً معادلاً أو «مكافئاً» للشعر الأصل بقدر الإمكان وإن لم يبلغ التكافؤ الكامل المحال . ويمكننا أن نضيف إلى هذين الرأيين المتباعدين إلى حدّ التضاد موقفاً ثالثاً يُعدّ وسطاً بين الأمانة الدقيقة (التى يمكن أن توقع المترجم فى أسر الحرفية إلى حدّ الاستعباد الذى حذرنا منه هوارس فى « فن الشعر ») وحرية الإبداع إلى حدّ البعد عن النص الأصل وربما إلى درجة طمسه وتزييفه وخيانته باسم الخلْق المبدع ! هذا الموقف الوسط هو الذى يطلق عليه الأستاذ « الان دف » اسم اللغة الثالثة ، أو اللسان الثالث ، الذى يوفق بين لغة المصدر (المنقول عنها) ولغة الهدف (المنقول إليها) فى محاولة لإقامة جسر ثقافى وحضارى يحقق التواصل الإنسانى عبر الاختلافات اللغوية والبنى الفكرية والسلوكية والأساليب الشكلية والأدبية(١٤) .

ومادام «تكافؤ» الترجمة أو تعادلها مع الأصل هو الهدف المقصود من ترجمة العمل الأدبى والقصيدة بوجه خاص ، سواء اشترطنا الأمانة اللغوية والأدبية الدقيقة أو تركنا للمترجم حرية إبداع عمل جديد يسميه صاحب فكرة اللغة الثالثة الذى ذكرناه الآن باسم القصيدة البعدية أو ما بعد القصيدة ، ومادام « التكافؤ » هو الهدف المتفق عليه والمختلف على أشكاله وشروطه ، فلابد أن نتجه إلى علماء الترجمة لنتعرف آراءهم فى اختصار ، حتى يمكننا بعد ذلك أن نناقش إمكان التكافؤ بين نص شعرى عربى الأصل وترجمته إلى لغة من عائلة مختلفة ، كاللغة الألمانية .

*

الواقع أن معظم النقاد وعلماء الترجمة الذين أتيح لى الاطلاع على آرائهم يهتمون قبل كل شىء بالدور الذى يقوم به مترجم الشعر ، كما يجمعون على أنه ليس مجرد مترجم ، وإنما هو مفسر للنص الأصل ومحاكٍ خلاق له . إنه يبدع قصيدة أخرى فى لغته ؛ قصيدة يمكن أن تستقل بنفسها وتكتسب حق الوجود فى تراثه الشعرى . وإذا تصادف أن كان المترجم شاعراً فى لغته ، كالأسماء التى ذكرناها من قبل ، فلابدْ أن يجد نفسه فى وضع أسوأ بكثير من وضع الشاعر الذى يتصدى لترجمته ، إذ إنه سيعمل على نص موجود ومبدع فعلاً ، وعليه أن يبدعه مرة أخرى ، على الرغم من أن حريته ستكون بالضرورة أقل كثيراً من حرية الشاعر الأصل .

وقد عبر بعض النقاد عن هذه الفكرة بصيغ مختلفة . فالناقد «جيمز . س . هولمز» يصف القصيدة المترجمة بأنها «قصيدة بعدية» Meta - poem ، والترجمة فى رأيه نوع من التفسير أو التأويل . غير أن هناك بعض الترجمات الشعرية التى تختلف عن جميع الأشكال التفسيرية بأنها تطمح إلى أن تكون «أفعالاً شعرية»(١٥) .

ويؤكد الناقد «و. ف. بابلر» هذا المعنى الأخير بقوله إن المترجم ينبغى أن يكون شاعراً بقدر ما يكون مفسراً ؛ وأنه من الواجب أن يكون تفسيره فعلاً شعرياً . فمترجم الشعر ــ على الرغم من كل العلاقات الوثيقة التى تربط قصيدته بالقصيدة الأصلية ــ يؤلف قصيدة مستقلة . ولايزال المترجم فى رأى هذا الناقد ، كما كان فى رأى الناقد السابق ، فى وضع لا يُحسد عليه : إنه كاتب أو أديب من طراز خاص وغريب ؛ إذ إنه يصوغ أو يشكل شيئاً سبق تشكيله وصياغته على يد كاتب آخر !(١٦) .

ولكن كيف يتأتى لهذا الكاتب أو هذا الشاعر المترجم والمفسّر والمبدع فى الوقت ذاته لشىء سبق إبداعه ــ كيف يتأتى له أن يترجم قصيدة بتأليف قصيدة أخرى ؟ وبأىّ وسيلة يستطيع أن يحقق إبداعه الجديد المستقل ، الذى سيظل إبداعاً لاحقاً أو «بعدياً» متعلقاً بآخر سابق عليه ؟

يلجأ الناقد وعالم الترجمة «جاكسون ماثيوز» إلى المصطلح الأرسطى لتأكيد ما سبق قوله على لسانه وعلى لسان الناقد الذى ذكرناه قبل قليل فيقول : «ينبغى على مثل هذه الترجمة أن تكون وفية «لمادة» الأصل ، وأن تحاول الاقتراب من «صورته» بقدر الإمكان . هنالك يكون لهذه النزعة «الكلية» ــ إن صحّ هذا الوصف ــ حياتها الخاصة المعبرة عن صوت المترجم . وسيتمثل الفارق الأساسى بينها وبين النص الأصل فى أنها ستعمل على مادة سبق تأليفها من قبل(١٧) .

وإذا كان «ماثيوز» باستخدامه مصطلحى المادة والصورة قد أثار اعتراض النقاد عليه ، فمن الواضح أنه كان يريد من ورائهما أن يعبر

عن ذلك المثل الأعلى الذى تمناه «جوته» من كل ترجمة أدبية ، وهو بلوغ مستوى التطابق أو التوحد مع الأصل . لكن الملاحظ أن عزل الصورة عن المادة أو الشكل عن المضمون كما نعلم أمر محال ، كما أن القول الذى ذهب إليه بإمكان التطابق بين الترجمة والأصل ليس بهذه البساطة التى يصورها . ولذلك نجد عالماً مشهوراً بين علماء الترجمة (وهو يوجين نايدا) يقدم نظريته العامة عن الترجمة فى سنة ١٩٦٤ ، ويجارى العالم السابق فى استخدام المصطلحين الأرسطيين ، مع استبعاد فكرة التطابق أو التكافؤ الكامل بين الترجمة والأصل . صحيح أن المترجم يسعى إلى الوصول إلى أقرب تكافؤ ممكن ، ولكنه يسعى إليه عن طريقين مختلفين يميزان نوعين مختلفين من الترجمة : فهنالك التكافؤ الصورى أو الشكل من ناحية ، وفيه تتجه الترجمة إلى مطابقة شكل «الرسالة» التى يحتوى عليها الأصل مع مضمونها بحيث تصبح المقارنة بين هذه الرسالة كما وردت فى لغة الهدف أو المصب (أى اللغة المنقول إليها) وبينها فى لغة المصدر أو المنبع (أى اللغة المنقول منها) وسيلة لتحديد مستوى صحة الترجمة ودقتها[١٨] . أما النوع الآخر من التكافؤ فهو الذى يصفه بالتكافؤ «الدينامى» (الفعال من جهة تأثيره على المتلقى) ؛ وهو لا يهتم بتوازى (أو تعادل) الرسالة فى لغة الهدف مع أصلها فى لغة المصدر ، وإنما يتجه اهتمام المترجم فى هذه الحالة إلى أن تكون العلاقة «الدينامية» التى تربط المتلقى بالرسالة المتضمنة فى النص المترجم هى العلاقة نفسها التى كانت تقوم بينها وبين متلقيها فى النص الأصلى ، أو ترقى — على الأقل — إلى مستواها ، بحيث تثير فى نفس القارىء انطباعاً مماثلاً للانطباع الذى أثاره الأصل فى قارئه ، مهما ابتعد به الزمان والمكان أو اقترب ، وتحقق التواصل الذى هو غاية كل ترجمة أدبية أصيلة لا تقف عند حدود النقل الحرفى أو النحوى والدلالى الجامد .

ويوضح «هولمز» فى كتابه السابق الذكر عن «طبيعة الترجمة» (ص ٩١) القاعدة الواجب التزامها فى ترجمة الشعر بوجه خاص عندما يحدد أربعة طرق لترجمة الشعر شعراً :

(أ) طريقة محاكاة الشكل التى تحافظ على شكل الأصل بقدر طاقة المترجم . وطبيعى أن هذه المحاكاة لا يصح أن تكون آلية مصطنعة (كما فعل ريكرت فى ترجمته لمقامات الحريرى بالتزام السجع الغريب على قارئه الألمانى مثلاً !) ؛ إذ ينبغى على المترجم — كما يقول الناقد ك . رايس فى كتابه عن إمكانات نقد الترجمة وحدوده — أن يستلهم النص الأصلى بحيث يتخيّر الشكل الملائم له فى لغته التى يترجم إليها ، لإثارة الانطباع الذى أثاره الأصل فى نفس قارئه[١٩] .

(ب) طريقة الشكل المماثل ، التى تسعى إلى صب القصيدة المترجمة فى شكل مماثل — فى وظيفته التى يؤديها فى تراث اللغة المنقول إليها — لوظيفته فى التراث الأدبى واللغوى فى اللغة الأصلية المنقول عنها .

(جـ) تبنى طريقة الشكل «العضوى» ، التى لا تنطلق فى الترجمة من الشكل الأصلى ، بل من المادة الدلالية التى تتخذ أشكالها الشعرية المناسبة مع تقدم الترجمة .

(د) تبنى الشكل «الخارجى» ، بحيث يجعل المترجم من قصيدته «البعدية» قصيدة لم يتضمنها شكل القصيدة الأصلية ولا مضمونها .

هكذا تكون الطريقتان الأوليان «شكليتين» ومرتبطتين بمحاكاة الشكل الخارجى للقصيدة الأصلية وإيجاد مكافىء له فى اللغة المستقبلة ، فى حين أن الطريقتين الأخريين تعتمدان على الشكل أو — بالأحرى — «التشكيل» العضوى الذى ينمو من داخل العناصر الباطنة فى النص نفسه .

ومن الواضح أن الأخذ بطريقة الشكل العضوى فى الترجمة يساعد مترجم الشعر على إيجاد المعادل أو المكافىء الدينامى الحى للنص الأصلى ؛ لأنه ينظر إلى العمل الفنى بوصفه كلاً ، ويجعل الشكل ينمو على نحو طبيعى من أعماق التجربة الشعرية والشعورية ، دون أن يلجأ إلى عزل الصورة عن المادة ، أو الشكل عن المضمون .

والمهم من هذا كله أن معظم النقاد وعلماء الترجمة يجمعون على أن المترجم الأصيل للشعر يخلق من القصيدة الأصلية قصيدة جديدة تأخذ مكانها فى تراثه الأدبى والشعرى . وسواء كان من رأيهم أن يتقيد المترجم بالشكل الأصلى أو تركوا له حرية استخلاص الشكل الملائم لقصيدته «البعدية» بصورة عضوية وطبيعية من داخل العناصر والمعطيات الدلالية والإيقاعية والتركيبية والبلاغية التى تعمل عملها فى النص الأصلى ، فإنهم متفقون فى نهاية الأمر على أن هذا المترجم لا يقل إبداعاً عن المنشىء ، وإن كانت مهمته فى الحقيقة أصعب من مهمته ؛ لأنه — كما ذكرنا أكثر من مرة — يبدع شيئاً جديداً من شىء سبق إبداعه ، وينقل إلى تراثه وإلى قرائه الأثر نفسه أو ما هو قريب من الأثر الذى تركته تجربة الشاعر الأصلى و «رسالته» على وجدان قرائه وعقولهم . وهذا كله على الرغم من إجماعهم — من ناحية أخرى — على استحالة التكافوء الكامل بين العملين لأنه يعنى فى المحصلة الأخيرة إسقاط الخصوصيات اللغوية (لاسيما بين لغتين كالعربية والألمانية لا يوجد أى تجانس بينهما فى المادة اللغوية) والشكلية والمضمونية التى تحدد هويّة كل من اللغة المنقول منها واللغة المنقول إليها .[٢٠] (والذين يجمعون على استحالة التعادل أو التكافوء الكامل من علماء اللغة والترجمة كثيرون ، منهم إدوارد سابير ، ورومان ياكوبسن ، ويوجين نايدا . . . إلخ) .

ومع أن تأثير القصيدة أو العمل الأدبى بوجه عام على العقل والذوق والوجدان يختلف باختلاف الأشخاص الذين يستقبلونه ، كما أن هذا الاختلاف تزداد درجته مع انتماء هؤلاء المتلقين لثقافات وحضارات مختلفة أو متباعدة من حيث الزمان والمكان وأشكال التفكير وأنماط العيش . . . إلخ ، فإن التكافوء الحىّ الفعّال (أو الدينامىّ) بين الأصل والترجمة يظل فى كل الأحوال هو الغاية التى يحرص المترجم الأصيل الذى يتصدّى لترجمة الشعر على بلوغها أو القرب منها ؛ لأن تحقيقها على الوجه الأكمل لابد أن يصطدم بجدران المحال (يكفى فى هذا المقام أن نذكر ما قاله «جوته» لإكرمان من أنه لم يعد يطيق النظر فى «فاوست» الأصلية بعد أن ترجم القسم الأول منها إلى الفرنسية جيرار دى نيرفال . . . فربما يكشف لنا هذا الاعتراف — الذى لا يخلو من التقريظ والمجاملة — عن المدى الذى يمكن أن تصل إليه الترجمة الجيدة أو المكافئة)[٢١] .

لننتقل الآن إلى القصائد التى اختارها وترجمها إلى الألمانية المرحوم الدكتور ناجى نجيب (١٩٣١ - ١٩٨٧) لنخبة من رواد شعرنا العربى الجديد . ولما كان من العسير أن نقارن الأصل والترجمة فى كل قصيدة

على حدة ، مع ما يتطلبه هذا من تحليل للترجمة فى مجملها ومدى توفيقها أو إخفاقها فى نقل «رسالة» الشاعر مع سياقها الأدبى والفنى والحضارى والتاريخى . . . إلخ ، ثم تحليلها بصورة تفصيلية لبيان مدى أمانتها وجمالها معاً ، والتزامها أو عدم التزامها «بخصوصيات» النص العربى من تعبيرات اصطلاحية وأجواء حضارية وثقافية ، وتلوينات شعبية ودينية وتراثية . . . إلخ — لما كان هذا التحليل متعذراً فى حالتنا هذه التى نقلت فيها قصائد عربية إلى لغة حديثة غير شائعة الاستعمال بين مثقفينا ، فإننا سنقتصر على الإجابة عن الأسئلة التالية : لماذا اختار المترجم هذه القصائد بصفة خاصة ؟ وما دلالة اختياره ؟ وهل وفق فى ترجمتها أو «إعادة إنتاجها» بصورة تجمع بين الأمانة والجمال ، وتضيف إلى التراث الأدبى عند المتلقين أعمالاً فنية مستقلة وناضجة ، أم اكتفى بتوصيل معانيها وأفكارها ومضمونها العام بغير أن يقيّد نفسه بتشكيلها الفنى أو بشكلها الخارجى أو الداخلى ؟ وإذا كان قد سار فى ترجمته على منهج معين ، فما هذا المنهج الذى يمكن أن نستشفه من ترجمته وثقافته ووجهة نظره الفردية والعامة (أيديولوجيته) وأعماله السابقة من ترجمات ودراسات نقدية ؟ وأخيراً ما دلالة هذه الترجمة وأمثالها على طبيعة حياتنا ونضالنا وهمومنا وآمالنا وأسلوب وجودنا فى العالم فى لحظتنا التاريخية الراهنة ؟ وما الأهداف التى تناط بعملية الترجمة منظوراً إليها نظرة واسعة بوصفها عملية إفهام وتواصل وإقامة جسور ثقافية وحضارية بيننا وبين الآخرين ، يمكن أن تعزز ثقتنا المفتقدة فى أنفسنا ، واحترام العالم لنا ؟ وقبل التصدى لهذه الأسئلة لابدّ أن نبدأ بالقصائد نفسها ونحاول الوقوف على العوامل المشتركة بينها — مع الاعتراف بما لكل منها من استقلال ذاتىّ كاف بما هى أعمال وتجارب متميزة داخل نطاق عالم شاعرى مستقل أيضاً ومتميّز . إنها فى مجموعها تسع قصائد متفاوتة فى الطول والقصر ، لخمسة من رواد التجديد فى شعرنا العربى المعاصر . وهى على الترتيب : «سوق القرية» من ديوان (أباريق مهشمة) ، و«سفر الفقر والثورة» لعبد الوهاب البيّاتى (وقد اكتفى المترجم بنقل مقطوعتين من مقطوعاتها الست) ؛ و«الناس فى بلادى» و «مذكرات الصوفى بشر الحافى» للمرحوم الشاعر صلاح عبد الصبور ؛ و«يوميات الإسكندرية» و«بطاقة»(٢٢) للشاعر أحمد عبد المعطى حجازى ؛ و«صلاة» و«السرير» (من ديوان العهد الآتى) للمرحوم الشاعر أمل دنقل ، وست مقطوعات مختارة من «خماسيات» ديوان «معزوفة لدرويش متجول» للشاعر محمد الفيتورى .

لا جدوى من الاستدراك هنا والتساؤ ل عن السبب الذى جعل المترجم يغفل شعراء كباراً مثل السيّاب وأدونيس وخليل حاوى وغيرهم ، فعلينا — بدلاً من الحدس بالظنون — أن نتجه إلى العناصر المشتركة بين هذه القصائد ، تمهيداً للإجابة عن السؤ ال الذى طرحناه عن دلالة اختيارها للترجمة . ويمكننا أن نجمل هذه العناصر المشتركة — بغير دخول فى الفروق التفصيلية بينها — على النحو التالى :

وحدة الشاعر ومعاناته فى عالم متداع منهار ؛ وتصويره المباشر أو غير المباشر «للعالم الضدّ» الذى ينتظر بزوغه من بين أنقاض ذلك العالم الآفل والآيل للسقوط ؛ والأمل العنيد المتشبث بالحلم «بمدن الغد» التى ستحققها الثورة الحقيقية بعد التجربة المريرة — التى قاساها الجميع — من الثورات المحبطة ، وما يرتبط بهذا الحلم من الإيمان بالبعث والتجدد (صعود أورفيوس من كهفه السفلى ليخلّص العالم بالشعر والغناء ؛ تجديد عشتار للخصب والحياة فى المدن الميتة ؛ انتظار ميلاد «الإنسان الإنسان» بعد زوال دولة الإنسان الأفعى والإنسان الكلب والإنسان الثعلب . . . إلخ ، وانتظار عودة السفن التى أضاءت من بعيد ثم اختفت) ؛ تقمص الشاعر العربى المجدّد رداء الشاعر المتنبىء والمخلّص والشهيد الذى لا يتردد عن تقديم نفسه وجيله قرباناً للحلم المقدس بالغد البعيد والثورة الموعودة ؛ معظم القصائد تحيا فى أجواء الأسطورة وتستدعى شخصيات ورموزاً أسطورية مثل أورفيوس وعشتار ، حتى أبانا الذى فى المباحث والسرير — فى قصيدتى أمل دنقل — يكتسبان بعداً أسطورياً ، وكذلك البغىّ التى تجسّد أسطورة البطل الضائع فى تمثيلية بلا إطار ، وتبدأ دون دقة وتنتهى بلا ستار . فضلاً عن «خليل» التقدمىّ والعبثىّ معاً ، الذى يرفع قبضته احتجاجاً على تقدير السماء فى قصيدة صلاح عبد الصبور الشهيرة «الناس فى بلادى» ؛ الطابع القصصى والدرامىّ والحوارى — سواء مع الذات أو الآخر أو المجهول — الذى يميّز شعرنا الجديد ويظهر حتى فى القصائد التى تقدم لوحات مكثفة لواقع يتحتم تجاوزه ، كسوق القرية وسوق بغداد ، أو للحكمة الشعبية والتأملية التى تدور على لسان عم مصطفى أو بيدبا الحكيم مع الملك دبشليم ؛ ظهور الشاعر فى صورة الثائر أو مناجاته للثائر المنتظر ، سواء أكان يرتدى مسوح الكاهن الأسطورى أو يتحصن بدروع المناضل الأيديولوجى أو يتدثر بعباءة هاملت الوجودية ويصرخ فى مواجهة تلال الخرافة والتخلف والعجز ومآسى الاستبداد والطغيان الدموية . . . إنه البطل اليائس الممزق الذى يحاول أن يقفز فوق أسوار «الموت فى الحياة» ويخرج من شبكة الحضارة المأزومة لكى يبدد الصمت الخانق ويبوح للريح بأننا لم نزل أحياء .

•

لماذا اختار «ناجى نجيب» هذه النصوص على وجه التحديد لينقلها إلى المتلقى الألمانى ؟ فى تقديرى أننا لن نجد الإجابة المحدّدة عن هذا السؤ ال ؛ فالاختيار فى النهاية أمر يفرضه الذوق والموقف والثقافة العامة . وقد كان فى نيته رحمه الله — كما حدثنى بذلك ذات مرة — أن يضيف نصوصاً شعرية أخرى إلى هذه القصائد ، ويقدم لها بتمهيد مناسب عن ظروف تطور الشعر العربى والحركة الشعرية الجديدة وشروطها التاريخية والاجتماعية . ولما كان الموت لم يمهله لتحقيق هذا الأمل والآمال الأخرى التى كانت معقودة عليه ، فسوف نكتفى بتقديم الإجابة الممكنة عن السؤ ال المطروح من خلال النظر فى مؤ لفاته وترجماته السابقة عن الأدب العربى الحديث ، واتجاهه الفكرى والعلمى بوجه عام .

كان ناجى نجيب — رحمه الله — فى السنوات العشر الأخيرة من حياته منصرفاً بكل طاقته لإتمام رسالته (أو أطروحته) الجامعية التى يسميها الألمان رسالة التأهيل Dr. Habil للتعليم الجامعى عن التاريخ الاجتماعى للأدب العربى الحديث فى مصر . وكانت هذه الرسالة — التى لم يقدر له أن يتمّها أشبه بمنجم خرجت منه كنوز كثيرة : دراسات عن رفاعة الطهطاوى وكتابه تخليص الإبريز ، وعن كتاب رحلة علم الدين للشيخ على مبارك(٢٣) ، ودراسات مختلفة عن أدب نجيب محفوظ وتوفيق الحكيم ويحيى حقى ويوسف إدريس وصلاح عبد

الصبور(٢٤) . وإذا أضفنا إلى هذا إسهامه الرائع بترجمة أعمال متنوعة من أدبنا الحديث ، فى القصة القصيرة والرواية والمسرح بوجه خاص ، إلى الألمانية ، صدرت عن «دار الشرق» التى لم تلبث أن أغلقت أبوابها بعد سنوات قليلة من بداية نشاطها الذى قام فيه بالدور الأكبر (وقد ظهرت بعض هذه الأعمال المترجمة فى طبعات مزدوجة نشر فيها النص العربى فى مواجهة الترجمة الألمانية) ، وإذا عرفنا بعد ذلك أنه درس الأدب الإنجليزى فى مطلع حياته بجامعة القاهرة ، ثم حصل على الدكتوراه من جامعة برلين الحرّة بر سالة عن الأديب الروائى السويسرى «روبرت فالزر» (نشرت بالألمانية) ، وأنه أسهم فى تدريس اللغة العربية والأدب العربى الحديث فى معهد الدراسات الإسلامية بجامعة برلين الحرّة تحت إشراف المستشرق الكبير «فريتس شتيبات» (المعروف بدراساته وبحوثه عن تاريخ العرب الحديث وجذور القومية العربية ومشكلة فلسطين وتطور نظام التعليم فى مصر ، بجانب مقالاته عن جوانب مختلفة من الفكر والتاريخ الإسلامى ، وعن بعض الأعمال الروائية العربية المعاصرة ، مثل أولاد حارتنا لنجيب محفوظ ، وطواحين بيروت لتوفيق يوسف عوّاد) — إذا تذكرنا هذا كله وأضفنا إليه رؤ يته «التقدمية» بوجه عام ، وتبنيه — باعتدال وبغير تزمت أو تطرف — للمنهج التاريخى والاجتماعى (المادى) فى دراسة الأدب ، وتطبيقه هذه الرؤ ية وهذا المنهج القائم على «اجتماعية الأدب» فى دراساته المذكورة وفى المقدمات والتعليقات التى زوّد بها ترجماته التى تشهد على المستوى الرفيع الذى بلغه أسلوبه وتعبيره بالألمانية — إذا تذكرنا كل ما سبق استطعنا أن ندرك سرّ اختياره للأعمال المتميزّة التى ترجمها إلى الألمانية(٢٥) ، ومنها هذه القصائد التى نتحدث عنها .

*

ونتنقل الآن إلى السؤال الثانى من أسئلتنا السابقة عن مدى توفيق ناجى نجيب فى ترجمة هذه القصائد . لا شك أنه واجه الإشكالية الأساسية التى تواجهها عملية الترجمة منذ شيشرون إلى العصر الحاضر ، والصراع الرئيسى الذى خاضته الترجمة الأدبية بين «الحرفية» التى تتقيّد بالنص الأصلى كلمة بكلمة (وكانت هذه هى القاعدة المقدسة عند القدماء !) والتصرف الحرّ الخلاّق الذى يضع قيمة الجمال فى المقام الأول (وهى القاعدة التى سار عليها المترجمون الغربيون من العصر الوسيط حتى القرن الثامن عشر) . ولقد دار هذا الصراع باختصار بين التزام المترجم بالأمانة اللغوية ، وحرصه على الجمال ومقتضياته الشكلية والإيقاعية . غير أن الخبرة المتراكمة عَبْر الأجيال والمدارس والاتجاهات قد بيّنت أن المشكلة الحقيقية تكمن فى ضرورة الالتزام بالجانبين معاً ، بحيث تجمع الترجمة بين الأمانة والجمال ، بين الانضباط الدقيق الذى يراعى سياق النص فى مجموعه (لغوياً وحضارياً وتاريخياً واجتماعياً . . . إلخ) والحساسية الفنية والشعورية التى تعيد إنتاج «الرسالة» الأصلية بكل خصائصها الجمالية بصورة عضوية حية ، معادلة أو مكافئة لها بقدر الإمكان(٢٦) .

لم يكن ناجى نجيب شاعراً فى لغته «الأم» ولا فى اللغة التى ترجم إليها ببراعة ودقة وإتقان . لذلك لا أظن أنه عُنِىَ كثيراً بمواجهة معضلات ترجمة الشعر مع الاحتفاظ بروحه وشاعريته ، ولا أعتقد أنه سمح للشِعار المتداول عن استحالة ترجمته بأن يخذله أو يثبط همته . لقد اختار الطريق الوسط الذى لا يجنح للحرفية من ناحية ، ولا يطمح إلى الترجمة المبدعة من ناحية أخرى ، وإنما يحاول بتواضع وبساطة أن يوجد المعادل الممكن للقصيدة العربية ، وينقلها إلى النثر الحر — الذى لا يخلو من الشاعرية — للشاعرية — دون أن يضطر إلى الحذف أو الإضافة أو التصرف المخلّ بأية صورة من صوره (التى يحددها الأستاذ «نايدا» فى ثلاثة : إسقاط خبر ، وإضافة خبر ، وتحريف خبر ، بجانب الافتعال والمماطلة سعياً وراء التكافوء الشكلى الذى سبق أن تحدثنا عنه ، أو حتى التكافوء العضوى . . .) . صحيح أن الكثير من عناصر الجمال فى القصيدة العربية قد ضاع فى الترجمة الألمانية ، كالوزن والقافية الداخلية والمجانسة والتجانس الصوتى الاستهلالى(٢٧) (خصوصاً فى قصيدتى أمل دنقل) ؛ وهذا شىء لابدّ أن يأسف له القارىء العربى الذى يعرف الأصل ويتذوق موسيقاه وتوافقاته الصوتية التى تنعكس بغير شك على السياق المعنوى والبنية الصورية واللغوية .

ولكن حزنه على هذا الفقد سيكون أخفّ بكثير من غضبه على أى تشكيل مفتعل فى اللغة المنقول إليها ، يمكن أن يثير استنكار المتلقى الألمانى إن لم يثر سخريته . ولذلك نعتقد أن ناجى نجيب قد تجنب الأخطار والأخطاء التى تقع فيها الترجمة الأدبية عادة ، كالدقة المفرطة أو عدم الدقة ، والمبالغة فى التصرف الحرّ إلى حد الإساءة إلى النص والمعنى الأصلى ، وعدم التوازن فى الأسلوب (كالتذبذب فى النص الواحد وربما فى المقطوعة الواحدة بين الفصحى الرفيعة أو الموغلة فى القدم ولغة الحديث اليومى والخبر الصحفى التى يمكن أن تهبط إلى درك الابتذال . . .) . لقد وجه كل همه إلى روح النص ، وتفهم مغزاه ومضمون رسالته ، واستوعب سياقاته التى تضمه وتلتف حوله فى دوائر تتسع شيئاً فشيئاً من بؤرة القصيدة إلى عالم الشاعر وحضارته وبيئته ورؤ يته للمستقبل ووجهة نظره الفكرية والكونية والاجتماعية والسياسية . . . وباختصار «ثورية» شاعرنا المجدد ، يستوى فى ذلك أن تكون يائسة محبطة ، أو مناضلة مؤمنة ببعثها وتجددها وعودها من المنفى ، أو ملتفة فى أثواب الحكمة وضباب الرؤ ية الميتافيزيقية والصوفية المتألة إلى حدّ العدمية .

لم تكن مهمة ناجى نجيب فى ترجمة هذه القصائد مهمة سهلة ؛ فقد واجه المشكلات التى تنجم أولاً عن عدم تجانس (أو تكافؤ) المادة اللغوية فى لغتين من عائلتين مختلفتين ونظامين لغويين وعروضيين مختلفين ، كالعربية والألمانية ، فضلاً عن الصعوبات التى تجابه محاولة نقل «سياقات» تاريخية واجتماعية ودينية وشعبية ، وأنماط تفكير وسلوك ، وتعبيرات اصطلاحية ، وتركيبات لغوية وفنية ، وأسلوب وجود بأكمله ، من حضارة وتراث وتقاليد أدبية ، إلى حضارة وتراث وتقاليد مختلفة إلى حدّ لا يمكن معه التواصل أو يفضى — على الأقل — إلى إساءة الفهم فى أحيان كثيرة . لكن ناجى نجيب هو ابن الثقافة العربية قبل كل شىء ، مهما يكن من تخصصه فى الأدبين الألمانى والإنجليزى ، وافتقاره إلى الدراسة المنهجية للأدب العربى وتاريخه وعلومه المختلفة . ولا شك فى أنه كان فى كل ترجماته النثرية والشعرية أقدر كثيراً من مترجم ألمانى آخر يمكن أن يتصدى للأعمال ذاتها التى ترجمها دون أن يملك حاسّة التفهم والتعاطف مع هذه النصوص وتجربتها مع كل سياقاتها الممكنة «من الداخل» . ولذلك نستطيع أن نقول باطمئنان إن التوفيق قد حالفه فى ترجماته الشعرية والنثرية ، فاستطاع أن يقوم بدور الوسيط الناجح بينها وبين المتلقى الألمانى الغريب عنها ، وأن ينقل المعنى العام ومعه الكثير من العناصر الفنية

نقلاً أميناً لا يلجأ إلى التزيّد ولا إلى التحريف ، وأن يقرّب النص مع «خصوصياته» وألوانه بالطريقة التى بيّنها «جوته» فى كلامه عن النوع الثانى من أنواع الترجمة التى سبق ذكرها ، بحيث «وضع القارىء الألمانى فى ظروف النص الأجنبى وأحواله» (وهو هنا النص العربى) ، وبذل كل جهده فى استيعاب الحس العربى والتعبير عنه تعبيرا يلائم الحسّ الألمانى . ولابدّ هنا من القول بأن حياته مدة تقارب ربع قرن من الزمان فى مدينة برلين (الغربية) ، وتشرّبه اللغة والأدب والحسّ الألمانى فى حياته اليومية والعلمية ، ووعيه بالمناهج الحديثة فى درس النص الأدبى وتحليله وتفسيره وتفهمه ـ كل ذلك قد ساعده على أن يقوم بدور الوسيط الناجح الأمين كما أسلفت القول ، وأن يذيب فى ترجماته الحدود والحواجز المصطنعة بين المترجم من ناحية والمفسّر والشارح والمعلق من ناحية أخرى ، بحيث قدم للقارىء الألمانى نماذج من التفكير والشعور المرتبطة بتجارب مرحلة من أحلك مراحلَ التاريخ العربى ظلاماً ، وأغناها بالأزمات وخيبات الأمل ، وبالكفاح والطموح على الرغم من كل شىء

قد تكشف المراجعة الدقيقة للترجمة مع مضاهاتها بالنصوص الأصلية للقصائد عن أخطاء كان من الممكن تلافيها ، أو نواقص كان من الممكن إصلاحها وتداركها ، أو ثغرات كان من الضرورى ملؤها . فقصيدة «السرير» لأمل دنقل كانت بحاجة إلى تمهيد بشرح ظروف كتابتها ، والمرض العضال الذى هدّ صاحبها ؛ وبعض الشخصيات والرموز الأسطورية التى استدعاها الشعراء لم تكن عند المتلقى الألمانى بالوضوح ذاته عند المتلقى العربى (مثل بيدبا ودبشليم وعشتار ورع) ؛ والأمثال والحكم والتعبيرات الاصطلاحية (مثل ما حكّ جلدك مثل ظفرك ، هل يصلح العطار ما أفسد الدهر ، ولو كان الفقر إنساناً لقتلته ، وعلى أشكالها تقع الطيور) قد تركت بغير شرح أو تعليق (فضلاً عن التصرّف الشديد فى المثل الأخير الذى ترجمه بما معناه أن الريش والطيور متلازمان !) ، أما الشعراء أنفسهم فقد كان من الضرورى إضافة نبذة دالة على حياتهم ودواوينهم وتطور شعرهم وفكرهم . لكن هذه وغيرها هى كما يقال هنات هيّنات ، ولا شك فى أن المترجم كان سيعمل على تداركها لو قدّر له أن يكمل هذه المجموعة بمختارات أخرى تظهر بين دفتى كتاب يرسم خارطة الشعر العربى الجديد ، ويلقى الضوء على ظروف نشأته وتطوره وتنوع اتجاهاته وسائر العوامل والتناقضات الفكرية والسياسية والاجتماعية التى جعلته تجسيداً حياً وشجاعاً لضرورة التغيير والتحديث و «التثوير» لكل جوانب حياتنا وعلاقاتنا بماضينا وحاضرنا ومستقبلنا . . .

●

وأخيراً . . هل وصلت «الرسالة» التى أرادت هذه القصائد توجيهها ؟ هل شعر القارىء الألمانى بمضمونها ودلالتها على تجربتنا بالوجود وصراعنا مع قوى الظلام والقهر التى تتربص بنا فى الداخل والخارج ؟ وهل بلغ التوصيل حدّ التكافؤ الممكن مع النص الأصل ، ولا نقول التكافؤ الكلى ، لأنه ـ كما رأينا ـ ضرب من المحال ؟ إن الجواب عن هذه الأسئلة مرهون بتكاتف أولئك الشهداء المجهولين «العاملين فى صمت»[٢٨] من أبناء أمتنا لتوصيل أمثال هذه الرسالة بالألمانية وغيرها من اللغات إلى العالم ، لعله أن يعرفنا فيقدرنا ويحبنا .

وسلام على ناجى نجيب والعاملين الصامتين وسط ضجيج الأدعياء المجوفين والأبطال الكذابين !

○○

●● نصوص القصائد المختارة من شعرنا الجديد :-

☐ عبد الوهاب البياتى :

سِفْر الفقر والثورة

١

من القاع أناديك
لسانى جفّ واحترقت
فراشاتى على فيك .
أهذا الثلج من برد لياليك ؟
أهذا الفقر من جود أياديك ؟
على بوّابة الليل

●● الترجمة الألمانية للقصائد المختارة :-

☐ **Abd al-Wahhab al-Bayyati**

Das Buch der Armut und der Revolution

1

Aus der Tiefe rufe ich dich, meine Zunge ist verdorrt,
meine Schmetterlinge sind auf deinem Mund verbrannt.
Ist dieses Eis von der Kälte deiner Nächte?
Ist diese Armut Gunst deiner Hände?
Vor dem Tor der Nacht

يسابق ظله ظلي
ويقبع ساغباً عريان في الحقل
ويتبعني إلى النهر
أهذا الحجر الصامت من قبري ؟
أهذا الزمن المصلوب في الساحات من عمري ؟
أهذا أنت يا فقري ؟
بلا وجه ، بلا وطن ،
أهذا أنت يا زمني ؟
يخدش وجهك المرآة
ضميرك تحت أحذية البغايا مات
وباعك أهلك الفقراء
إلى الموتى من الأحياء
فمن سيبيع للموتى ؟
ومن سيمزق الصمتا ؟
ومن منا
شجاع زمانه ليعيد ما قلنا
ومن سيبوح للريح
بما يوحي
بأنا لم نزل أحياء ؟
أهذا القمر الميت إنسان
على سارية الفجر ، على حائط بستان ؟
أتسـرقنـي ؟
أتتـركنـي ؟
بلا وطن وأكفان
صغاراً آه قد كنا ، وقد كان . .
لو انَّ الفقر إنسان
إذن لقتلتُه وشربتُ من دمه ،
لو ان الفقر إنسان .

wetteifert ihr Schatten mit dem meinen,
hungrig und nackt auf dem Feld kauernd
und mich verfolgend bis zum Fluß.
Ist dieser stumme Stein von meinem Grab?
Ist diese Zeit, gekreuzigt auf den Märkten, Zeit meines Lebens?
Bist du es, meine Armut?
Ohne Gesicht, ohne Heimat.
Bist du es, meine Zeit?
Dein Gesicht zerkratzt den Spiegel.
Dein Gewissen starb unter den Füßen der Huren.
Deine armen Verwandten
haben dich verkauft an die Toten unter den Lebenden.
Wer wird den Toten etwas verkaufen?
Wer wird das Schweigen zerreißen?
Wer von uns
ist der Held seiner Zeit, daß er unsere Worte wiederholt?
Wer wird es dem Wind anvertrauen,
ihm zuflüstern,
daß wir noch leben?
Ist dieser tote Mond
auf dem Pfahl der Dämmerung, auf dem Zaun eines Gartens
ein Mensch?
Beraubst du mich?
Verläßt du mich?
Ohne Heimat, ohne Leichentuch?

Ach, einst waren wir jung, und es war . . .
Wäre die Armut ein Mensch,
ich hätte ihn getötet und von seinem Blut getrunken.
Wäre die Armut ein Mensch!

٢

ناديت بالبواخر المسافرة
بالبجعة المهاجرة
بليلة ، رغم النجوم ، ماطرة
بورق الخريف ، بالعيون
بكل ما كان وما يكون
بالنار ، بالغصون
بالشارع المهجور
بقطرات الماء ، بالجسور
بالنجمة المحطمة

2

Ich rief die abfahrenden Schiffe,
den auswandernden Schwan,
eine regnerische Sternennacht,
die Blätter des Herbstes, die wachen Augen,
alles, was war und was sein wird,
das Feuer, die Äste,
die verlassene Straße,
die Wassertropfen, die Brücken,
den zerschellten Stern,

بالذكريات الهَرِمة
بكل ساعات البيوت المظلمة
بـــالكلمـــة
بريشة الفنان
بالظل والألوان
والبحر والربُان
أن نحترق
لننطلق
منا شرارات تضيء صرخة الثوار
وتوقظ الديك الذى مات على الجدار

die greisen Erinnerungen,
die Uhren der dunklen Häuser,
das Wort,
die Feder des Künstlers,
den Schatten und die Lichter,
das Meer und den Kapitän.
Ich rief sie an:
Laßt uns brennen,
daß Funken von uns sprühen,
die den Schrei der Rebellierenden erhellen
und den Hahn wecken, der an der Mauer starb.

هبوط أورفيوس إلى العالم السفلى

صلوات الريح فى آشور
والفارس فى درع الحديد
دون أن يُهزم فى الحرب يموت
ويُذرَى فى الدهاليس رماداً ونشور
تحت سور الليل والثور الخرافى يطير
ناطحاً فى قرنه الشمس التى علّقها الكاهن
فى سقف الوجود
والمغنّون شهود
وإلى النار التى أوقدها الرعيان فى الأفق سجود
– مدن تولدُ فى المنفى وأخرى تحت قاع البحر
أو قاع لياليها تغور
وينام الناس فى أسحارها دون قبور
كالعصافير على حائط نور
وأنا أحملهم فوق جبينى من عصور لعصور
ارتدى أسمالهم ، أنفخ فى ناى الوجود
- نزفت كل جراحاتك ، حتى الموت ،
فى فجر السلالات وفى عصر الجليد
فلماذا أنت فى الكهف وحيد ؟
ترسم الثور الخرافى على الجدران بالنار
وتلتفّ بأسمال الشريد
حاملاً خصلة شَعْر الشمس تبكيها ،
وتبكى المستحيل
حالماً عَبْر الليالى بالرحيل
وبشطآن عصور يولد الإنسان فيها من جديد
– ولماذا أنت فى المنفى مع الموت وأوراق الخريف ؟

Orpheus' Abstieg in die Unterwelt

Das Gebet des Windes in Assur und der Ritter in eiserner Rüstung,
unbesiegt stirbt er im Krieg,
und die Asche wird in den Kerkern zerstreut,
unter den Mauern der Nacht.
Auf fliegt der mythische Stier,
mit seinem Horn durchbohrt er die Sonne, die der Priester ans Dach der Welt gehängt hat.
Die Sänger sind Zeugen,
niedergebeugt zum Feuer, das die Hirten am Horizont entzündeten.
– Städte werden im Exil geboren, andere unter dem Meer, anderen versinkt der Grund ihrer Nächte.
Und die Menschen schlafen ohne Gräber in ihren Gewölben
wie Vögel an einer Mauer aus Licht.
Auf meiner Stirn trage ich sie von einer Zeit zur anderen,
ich trage ihre zerrissenen Kleider, ich blase die Flöte des Lebens.
– Deine Wunden sind ausgeblutet bis zum Tod, am Anfang der Geschlechter und in der Eiszeit.
Warum bist du in der Höhle allein?
Du malst den mythischen Stier mit Feuer auf die Wände und bedeckst dich mit den Lumpen des Ausgestoßenen.

ترتدى أسمالهم ، تُبعث فى كل العصور
باحثاً فى كُوَم القش ، عن الإبرة ،
محموماً ، طريد
تاجك : الشوك ، ونعلاك : الجليد
- عبثاً تصرخ فالليل طويل
وخطا ساعاته فى مدن النمل حريق
- كلما نادتك عشتار من القبر ومدّت يدها ،
ذاب الجليد
وانطوت فى لحظة كل العصور
وإذا بالليل يهار وتنهار السدود
وإذا بالميت المدرج فى أكفانه يصرخ
كالطفل الوليد
بعد أن باركه الكاهن بالخبز وبالماء الطهور
- آه ما أوحش ليلاى على أسوار آشورَ
مع الموت وأوراق الخريف
وأنا أصعد من عالمها السفلى نحو النور
والفجر البعيد
ميتاً أبعث فى درع الحديد
أيها الثور الخرافى الذى فوق دخان المدن الكبرى يطير
أيها النور الشهيد
عبثاً تصرخ فالعالم فى الأشياء والأحجار واللحم يموت
والصبايا والفراشات وبيت العنكبوت
والحضارات تموت
- عبثاً تمسك خيط النور فى كل العصور
باحثاً فى كُوَمِ القش عن الإبرة ، محموماً ، طريد .

Du trägst die Locke der Sonne und weinst um sie und um das Unmögliche,
nächtelang träumend von der Fahrt,
von den Ufern der Zeit, da der Mensch neu geboren wird.

- Warum bist du im Exil mit dem Tod und den Blättern des Herbstes?
Du trägst ihre Lumpen; zu allen Zeiten erstehst du neu,
in den Strohhaufen nach der Nadel suchend, fiebernd, ausgestoßen.
Dein Haupt: die Dornen, deine Sohlen: das Eis.

- Vergeblich schreist du, die Nacht ist lang,
das Schreiten ihrer Stunden in den Ameisenstädten eine endlose Qual.
- Ruft dich Astarte aus dem Grabe, streckt sie die Hand aus, so schmilzt das Eis; im Augenblick fliegen die Zeiten vorbei, die Nacht vergeht, die Dämme stürzen ein.
Der Tote in seinem Leichentuch schreit auf wie ein neugeborenes Kind,
der Priester hat ihn mit Brot und reinem Wasser gesegnet.

- Ach, wie einsam sind meine Nächte an den Mauern Assurs mit dem Tod und den Blättern des Herbstes.
Ich steige auf aus ihrer Unterwelt zum Licht und zum fernen Morgen;
aus dem Tod erstehe ich in eiserner Rüstung.

- Du mythischer Stier, auf den Rauchwolken der großen Städte fliegend,
du heiliges Licht.
Vergeblich schreist du, die Welt stirbt in den Dingen, in den Steinen und im Fleisch.
Die jungen Mädchen, die Schmetterlinge, das Spinnengewebe,
die Kulturen sterben aus.

- Vergeblich hältst du den Faden des Lichtes durch alle Zeiten,
in den Strohhaufen nach der Nadel suchend, fiebernd, ausgestoßen.

سوق القرية

الشمس ، والحُمر الهزيلة ، والذباب
وحذاء جندى قديم
يتداول الأيدى ، وفلاح يحدق فى الفراغ :
«فى مطلع العام الجديد
يداى تمتلئان حتماً بالنقود
وسأشترى هذا الحذاء»
وصياح ديك فرّ من قفص ، وقديس صغير :
«ما حكّ جلدك مثلُ ظفرك»
«والطريق إلى الجحيم
من جنة الفردوس أقرب» ، والذباب
والحاصدون المتعبون

Der Dorf-Suq

Sonne, ausgemergelte Esel, Fliegen.
Alte Soldatenstiefel
gehen von Hand zu Hand.
Ein Bauer starrt ins Leere:
„Anfang nächsten Jahres
habe ich bestimmt die Hände voll Geld,
. . . ich werde die Stiefel kaufen."
Das Krähen eines entflohenen Hahns,
und ein kleiner Heiliger:
„Nichts kratzt deine Haut so gut wie dein eigener Nagel."
„Die Straße zur Hölle ist kürzer als der Pfad zum Paradies."
Die Fliegen,

«زرعوا ، ولم نأكل
ونزرع ، صاغرين ، فيأكلون»
والعائدون من المدينة : يا لها وحشاً ضرير :
صرعاه موتانا ، وأجساد النساء
والحالمون الطيبون»
وخوار أبقار ، وبائعة الأساور والعطور
كالخنفساء تدب : «قبّرتى العزيزة ، ياسدوم !
لن يصلح العطار ما قد أفسد الدهر الغشوم»
وبنادقٌ سُودٌ ، ومحراث ، ونار
تخبو ، وحُدَّاد يراود جفنه الدامى النعاس :
«أبداً على أشكالها تقع الطيور
والبحر لا يقوى على غَسْل الخطايا ، والدموع»
والشمس فى كبد السماء
وبائعات الكرْم يجمعن السلال :
«عيْنا حبيبى كوكبان
وصدره ورد الربيع»
والسوق يقفر ، والحوانيت الصغيرة والذباب
يصطاده الأطفال ، والأفق البعيد
وتثاؤب الأكواخ فى غاب النخيلْ .

erschöpfte Erntearbeiter:
„Sie haben gesät, aber wir aßen nicht.
Geduldig säen wir, und sie werden essen."
Die Heimkehrer aus der Stadt:
„Was für eine blinde Bestie!
Ihr Opfer sind unsere Toten.
Die Leiber der Frauen,
die gutmütigen Träumer."
Das Gebrüll der Kühe,
Die Händlerin mit den Armreifen und Düften.
Wie ein Mistkäfer kriecht sie umher:
„Meine liebe Lerche! Oh Sodom!
Was die wütende Zeit zerstört,
kann der Kräuterhändler nicht wiederbringen."
Schwarze Gewehre, ein Pflug,
ein niedergebranntes Feuer.
Ein Schmied mit rotgeränderten Augen,
mit dem Schlaf ringend:
„Federn und Vögel gehören zusammen."
„Tränen und Sünden spült kein Meer fort."
Die Sonne steht hoch am Himmel.
Die Obsthändlerinnen packen die Körbe zusammen:
„Sterne sind die Augen meines Geliebten,
ein Frühlingsrosenbeet ist seine Brust."
Der verlassene Suq, die kleinen Läden.
Und Fliegen,
die die Kinder jagen.
Der ferne Horizont.
Das Gähnen der Hütten im Palmenhain.

□ صلاح عبد الصبور :

□ Salah ʻAbd as-Sabur:

الناس فى بلادى

Die Leute in minem Land

In meinem Gedicht „Die Leute in meinem Land" (1955) erzähle ich die Geschichte eines Dorfes, das unter der erdrückenden Idee „Gott" lebt. In seiner Vorstellung haftet dem Bild Gottes als Folge von Predigt und Strafandrohung etwas Unbarmherziges und Willkürliches an. Das Dorf saugt an dieser Idee, genießt sie und drückt die Augen zu vor der Realität seines armseligen, bitteren Lebens. Ein junger Mann jedoch erhebt seine Faust gegen den Himmel.
(Salah ʻAbd as-Sabur, Mein Leben in der Dichtkunst, Beirut 1969, S. 82)

الناس فى بلادى جارحون كالصقور
غناؤهم كرجفة الشتاء فى ذؤابة الشجر
وضحكهم يئزّ كاللهيب فى الحطب
خطاهمو تريد أن تسوخ فى التراب
ويقتلون ، يسرقون ، يشربون ، يجشأون
لكنهم بشر
وطيبون حين يملكون قبضتى نقود
ومؤمنون بالقدر

وعند باب قريتى يجلس عمى «مصطفى»
وهو يحب المصطفى
وهو يقضّى ساعة بين الأصيل والمساء
وحوله الرجال واجمون

Die Leute in meinem Land sind reißend wie Habichte,
Ihr Sang ein Zittern des Winters auf den Spitzen der Bäume,
Ihr Lachen eine knisternde Flamme in trocknem Holz,
Ihre Schritte wollen in die Erde dringen;

Sie töten, sie stehlen, sie trinken, sie rülpsen,
Aber sie sind Menschen,
Und gutherzig, wenn sie zwei Handvoll Geld besitzen,
Und sie glauben an das Schicksal.

Am Eingang meines Dorfes sitzt Onkel Mustafa;
Er verbringt eine Stunde zwischen Abenddämmerung und Dunkelheit;
Um ihn sitzen stumm die Männer;

يحكي لهم حكاية . . تجربة الحياة
حكاية تثير في النفوس لوعة العدم

ويجهش الرجال ينشجون

ويطرقــون

يحدّقون في السـكون

في لجة الرعب العميق ، والفراغ ، والسكون

وما غاية الإنسان من أتعابه ، ما غاية الحياة ؟

يا أيها الإله !!

الشمس مجتلاك ، والهلال مفرق الجبين

وهذه الجبال الراسيات عرشك المكين

وأنت نافذ القضاء أيها الإله

بنى فلان ، واعتلى ، وشيّد القلاع

وأربعون غرفة قد ملئت بالذهب اللمّاع

وفي مساء واهن الأصداء جاءه عزريل

يحمل بين إصبعيه دفتراً صغير

ومدّ عزريل عصاه

بسرِّ حرفي «كُنْ» ، بسرِّ لفظ «كان»

وفي الجحيم دُحرجت روح فلان

(يا أيها الإله . . .

كم أنت قاسٍ موحش يا أيها الإله) .

بالأمس زرتُ قريتي ، قد مات عمي مصطفى
ووسّدوه في التراب

لم يبتن القلاع (كان كوخه من اللبن) .

وسار خلف نعشه القديم
من يملكون مثله جلباب كتان قديم
لم يذكروا الإله أو عزريل أو حروف (كان)

فالعام عام جوع
وعند باب القبر قام صاحبي خليل
حفيدُ عمي مصطفى

وحين مدّ للسماء زنْده المفتول
ماجت على عينيه نظرة احتقار
فالعام عام جوع . . .

Er liebt Al-Mustafa*.
Er erzählt ihnen eine Geschichte . . . eine Lebensweisheit,
eine Geschichte, die die Trauer des Nichts in den Seelen weckt
und die Männer schluchzen läßt.
Sie senken den Kopf
und starren
in den Abgrund der Furcht, der Leere und der Stille.
Was ist der Zweck aller Mühen, was ist das Ziel des Lebens?

O Gott!
Die Sonne ist dein Angesicht und der Halbmond dein Scheitel,
und diese unverrückbaren Berge dein unerschütterlicher Thron.
O Gott, dein Urteil ist Gesetz!
Herr Soundso herrschte und baute Burgen;
Vierzig Räume wurden mit glänzendem Gold gefüllt.
An einem stillen Abend kam zu ihm 'Izra'il**;
In der Hand hielt er ein kleines Heft.
Er streckte seinen Stab aus;
Mit dem Geheimnis der Worte „es werde" und „es ward".
In die Hölle trug man die Seele des Soundso.
(O Gott,
wie hart, wie streng du bist!).

Gestern besuchte ich mein Dorf, mein Onkel Mustafa war gestorben;
Sie legten ihn in die Erde.
Er hatte keine Burgen gebaut (seine Hütte war aus Lehm),
Hinter seinem Sarg liefen Männer
im alten Baumwoll-Gilbab wie er.
Sie nannten weder Gott, noch 'Izra'il**, noch das Wort „es ward".
Es war ein Hungerjahr.
Am Eingang des Grabes stand mein Freund Khalil,
der Enkel von Onkel Mustafa.
Als er dem Himmel seine Muskel zeigte,
blitzte in seinen Augen Verachtung;
Es war ein Hungerjahr.

*) Al-Mustafa, Beinahme des Propheten Muhammad (mustafa: auserwählt).
**) 'Izra'il, Name des Todesengels.

☐ Salah ʻAbd as-sabur

☐ صلاح عبد الصبور :

Tagebuch des barfußigen Mystikers Bišr

مذكرات الصوفي بِشْر الحافي

„Abu Nasr Bišr ibn-Haris studierte lange Hadit(islamische Traditionswissenschaft), dann zog es ihn zur Mystik hin. Eines Tages ging er auf den Markt; die Leute jagten ihm Angst ein. Da zog er seine Sandalen aus, klemmte sie unter den Arm und rannte los, so daß keiner ihn einholen konnte. Das war im Jahre 227 H. (841 n. Chr.)"

1

Als wir uns dem nicht mehr fügten,
was Gott wollte,
hörte es auf zu regnen.
Kein Baum grünte,
keine Frucht wurde reif,
als wir uns nicht mehr fügten.

Als unser Lachen versiegte,
füllten sich unsere Augen mit Tränen.
Als wir keine Ruhe mehr fanden
auf dem großen Bett der Zufriedenheit,
schlief grinsend auf weichen Pfühlen
ein boshafter Satan.
Er teilte mein Bett und umfing mich,
und schmiegte in meine Hand seine Hörner.

Als wir das Zentrum der Sicherheit verloren,
verlor seine Gestalt der Embryo im Leib.
Haar sprießt in den Augenhöhlen,
und Stirn und Kinn sind verknotet.
Eine Generation von Teufeln!
Eine Generation von Teufeln!

١

حين فقدنا الرضا
بما يريد القضا
لم تنزل الأمطار
لم تورق الأشجار
لم تلمع الأثمار
حين فقدنا الرضا
حين فقدنا الضحكا
تفجرت عيوننا . . . بكا
حين فقدنا هدأة الجَنْبِ
على فراش الرضا الرحبِ
نام على الوسائدِ
شيطان بغضٍ فاسدِ
معانقى ، شريكُ مضجعى ، كأنما
قرونه على يدى
حين فقدنا جوهرَ اليقين
تشوهت أجنّةُ الحبالى فى البطون
الشعر ينمو فى مغاور العيون
والذقن معقودٌ على الجبينْ
جيلٌ من الشياطين
جيلٌ من الشياطينْ

2

Gib acht, daß du nicht hörst!
Gib acht, daß du nicht siehst!
Gib acht, daß du nichts berührst!
Gib acht, daß du nicht redest!
Halt . . .!
Halt dich fest an der starken Schnur des Schweigens!

Der Schacht des Redens ist tief.
Doch die Hand ist schmal.

٢

إحرصْ ألاّ تسْمَعْ
إحرصْ ألاّ تنظرْ
إحرصْ ألا تلمس
إحرص ألا تتكلم
قــف ! . . .
وتعلّق فى حبل الصمت المُبْرَمْ
ينبوع القول عميق
لكن الكفُّ صغيرة

من بين الوسطى والسبابة والإبهام
يتسرَّب فى الرمل . . . كلام

Durch Mittel- und Zeigefinger und Daumen
rinnt die Sprache hinab in den Sand.

٣

ولأنك لا تدرى معنى الألفاظ ، فأنت تناجزنى بالألفاظ
اللفظ حَجَرْ
اللفظ منيَّة
فإذا ركَّبت كلاماً فوق كلام
من بينهما استولدتَ كلام
لرأيتَ الدنيا مولوداً بشعاً
وتمنيْتَ الموتْ
أرجـــوك . . .
الصمــــت . . .
الصمــــت !

3

Weil du den Sinn der Worte nicht verstehst,
bekämpfst du mich mit Worten.
Das Wort ist ein Stein.
Das Wort ist der Tod.
Wenn du Wörter aufeinandertürmst
und Wörter daraus formst,
wird die Welt ein mißgestalteter Fötus.
Du wünschst dir den Tod.
Bitte . . . !
Schweig . . . !
Schweig . . . !

٤

تظل حقيقة فى القلب توجعه وتضنيه
ولو جفَّت بحار القول لم يَبْحرْ بها خاطِرْ
ولم ينشُرْ شراع الظنّ فوق مياهها ملاَّح
وذلك أن ما نلقاه لا نبغيه
وما نبغيه لا نلقاه
وهل يرضيك أن أدعوك يا ضيفى لمائدتى
فلا تلقى سوى جيفَةْ
تعالى الله ، أنت وهبتنا هذا العذابَ وهذه الآلام
لأنك حينما أبصرتنا لم نَحْلُ فى عينيك
تعالى الله ، هذا الكون ، موبوءٌ ، ولا بُرْءَ
ولو ينصفنا الرحمن عجَّل نحونا بالموت
تعالى الله ، هذا الكون ، لا يصلحه شىء
فأين الموتُ ، أين الموتُ ، أين الموت .

4

Eine Wahrheit bleibt, die das Herz quält,
selbst wenn die Meere des Redens austrockneten,
und nie ein Gedanke darauf segelte,
und nie ein Seefahrer die Segel des Denkens hißte.
Was wir finden, wollen wir nicht,
was wir wollen, finden wir nicht.
Wäre es dir genug, wenn ich dich an meinen Tisch bäte
und du fändest nichts als Aas!
Gott! Du bist der Höchste, du hast uns heimgesucht
mit diesem Leiden, mit dieser Pein?
Denn dein Auge hat uns nicht für gut befunden, als du auf uns sahest.
Gott, du Höchster, die Welt ist krank, und da ist keine Hilfe.
Willst du gerecht an uns handeln, dann schick uns einen schnellen Tod
Gott, du Höchster, nichts kann die Welt retten.
Wo ist der Tod? Wo ist der Tod? Wo ist der Tod?

٥

شيخى بسّام الدين يقول :
«يابِشْر . . اصبرْ
دنيانا أجمل مما تذكر
ها أنت ترى الدنيا من قمة وجْدِك
لا تبصر إلا الأنقاضَ السوداء»
ونزلنا نحو السوق أنا والشيخ
كان الإنسان الأفعى يجهد أن يلتفّ على الإنسان الكركى

5

Šaih (Scheich) Bassam ad-Dın sagt:
„Bišr . . . sei geduldig,
unsere Welt ist schöner als du glaubst.
Du siehst die Welt aus der Höhe deiner Versenkung.
Du siehst nichts als die schwarzen Ruinen.
Der Šaih und ich gingen auf den Markt.
Der Schlangenmensch ringelte sich um den Kranichmenschen,

فمشى من بينها الإنسانُ الثعلبْ
عجباً ، . . . .
زور الإنسان الكركى فى فك الإنسان الثعلبْ
نزل السوقَ الإنسانُ الكلبْ
كى يفقأ عينَ الإنسان الثعلبْ
ويدوس دماغ الإنسان الأفعى
واهتزَّ السوقُ بخطوات الإنسان الفهد
قد جاء ليبقُرَ بطنَ الإنسان الكلب
ويمصَّ نخاعَ الإنسان الثعلبْ
يا شيخى بسّام الدين
قل لى . . «أين الإنسانُ . . الإنسان ؟»
شيخى بسّام الدين يقول :
«اصبِرْ . . . . سيجىء
سيهلّ على الدنيا يوماً ركبُه»
يا شيخى الطيب !
هل تدرى فى أىّ الأيام نعيش ؟
هذا اليوم الموبوء هو اليوم الثامن
من أيام الأسبوع الخامس
فى الشهر الثالث عشر
الإنسان الإنسان عَبَرْ
من أعوام
ومضى لم يعرفه بَشَرْ
حَفَرَ الحصْبَاء ونام
وتغطى بالآلام . . . .

zwischen ihnen lief der Fuchs.
Wie sonderbar!
Der Hals des Kranichs steckte zwischen den Kinnladen des Fuchses.
Da kam der Hund auf den Markt
und wollte dem Fuchs das Auge ausstechen
und der Schlange den Kopf zertreten.
Der Markt erzitterte unter den Schritten des Panthers.
Er war gekommen, um den Bauch des Hundes aufzuschlitzen
und das Mark des Fuchses auszusaugen."
„Mein Šaih Bassam ad-Din,
sag mir: Wo ist der Mensch . . . der Mensch?"
„Hab Geduld . . . er wird kommen",
erwiderte mein Šaih Bassam ad-Din.
„Eines Tages wird er in die Welt kommen."
„Mein guter Šaih!
Weißt du, in was für Tagen wir leben?
Dieser schreckliche Tag ist der achte Tag
der fünften Woche
des dreizehnten Monats.
Der Mensch, der Mensch aber ist vorbeigekommen,
vor langen Jahren
und wieder fortgegangen.
Keiner hat ihn erkannt.
Er grub sich in den steinigen Boden,
legte sich schlafen
und deckte sich zu mit seinem Schmerz."

□ أحمد عبد المعطى حجازى :

يوميات الإسكندرية

سحابة دكناء تملأ السماء
إلا شريطاً بينها وبين عتمة البيوت
والبحر ألوان تموت . . . كلما ضاق المساء

*

ونحن فى المقهى . . نموت

*

«مارى» التى أنقذتها من رجل الشرطة ، قبل ليلتين
رأيتها فى الليل ، تمشى وحدها على «البلاج»
تعرض ثديها الأثيى لقاء ليرتين
وبعد أن جُزنا الطريق مسرعين
واصطفق الباب ، وأحكم الرتاج
قصّت علىّ قصة الشاب الذى أنقذها ، من ليلتين

□ **Ahmad ʻAbd al-Muʻti Higazi**

Alexandria-Tagebucb

Eine dunkle Wolke überschattet den Himmel,
ein rötlicher Streifen trennt sie vom Dunkel der Häuser und des Meeres.
Die Farben verglühen,
wenn der Abend zur Neige geht.
Wir sitzen im Café und sterben.

Marie, die ich vor zwei Nächten
aus den Händen eines Polizisten befreite,
sah ich in der Nacht allein am Meer.
Sie bot ihre attischen Brüste für zwei Lire.
Als wir schnell den Weg zurücklegten
und die Tür ins Schloß fiel

ثم بكت . . . وابتسمت
وكان نور القمر الغارب يملأ الزجاج !

*

كان وداعاً باهتاً
وداعنا في آخر الصيف وآخر النهار
كان وداعاً صامتاً
على طريق البحر والمدى عراء خلفنا
كأننا أبطال مسرحية قديمة بلا إطار
تبدأ دون دقة
وتنتهي بلا ستار

*

المدن التي عبرتها قديماً في طفولتي القصيرة
والسفن التي تضيء من بعيد وتغيب
والمقطع الشجيّ من أغنية شعبية
يخرج من عرس قريب
ووحشتي في ليلة يئست فيها من لقاء الأصدقاء
كل الذي يثير فيَّ نوبةَ البكاء
لكنني في آخر النوبة أصحو
والدموع لا تجيب
تلك هي المأساة في رحلتي الأخيرة ! .

und verriegelt wurde,
erzählte sie mir von dem jungen Mann,
der sie vor zwei Nächten rettete.
Sie weinte und lächelte.
Das Licht des erbleichenden Mondes erhellte das Fenster.

Es war fades Abschiednehmen.
Unsere Trennung . . . am Ende des Sommers, am Ende des Tages.
Es war ein stummes Abschiednehmen am Meer,
hinter uns die weite Leere,
als wären wir Figuren eines alten Dramas, ohne Bühne,
ohne Ankündigung und ohne Vorhang.

Die Städte, die ich in meiner kurzen Kindheit durchquerte,
die Schiffe, die aus der Ferne leuchteten und verschwanden,
der schmeichelnde Vers aus einem Volkslied,
der von einer nahen Hochzeit herüberklang.
Und meine Einsamkeit in dieser Nacht
ohne Hoffnung auf Freunde.
Ein plötzliches Weinen.
Am Ende erwache ich,
die Tränen geben keine Antwort.
Das ist die Tragik meiner letzten Fahrt.

☐ أمل دنقل :

« صـــــلاة »

أبانا الذي في المباحث ، نحن رعاياك ، باقٍ لك الجبروت
وباقٍ لنا الملكوتْ . وباق لمن تحرس الرهبُوتْ .

تفردتَ وحدك باليسر : إن اليمين لفي الخسر ،
أما اليسار ففي العُسر ، إلا الذين يماشُونَ –
إلا الذين يعيشون يحشُونَ بالصحف المشتراة
العيونَ . . فيعشُونَ ، إلا الذين يشُونَ ، وإلا
الذين يوشُون ياقات قمصانهم برباط السُكُوتْ !
تعاليتَ ، ماذا يهمُك ممن يذمُك ؟ اليوم يومك
يرقى السجين إلى سُدّة العرش . .
والعرش يصبح سجناً جديداً وأنت مكانَكَ . قد
يتبدَّل رسمك واسمك ، لكن جوهرك الفردَ
لا يتحولُ . الصمت وشمك ، والصمتُ وسْمُكَ ،
والصمت – حيث التفتَّ – يرين ويسْمُكُ . والصمتُ
بين خيوط يديك المشبكتين المصمّغتين يلفُّ
الفراشة . . . والعنكبوت . .

☐ Amal Dunqul

Gebet

Unser Vater, der du im Sicherheitsdienst bist,
deine Untertanen sind wir,
dir allein gehört die Macht,
uns das Himmelreich.
Möge der, den du bewachst,
uns ewig Schrecken bereiten.

Dir allein gehört der Überfluß.
Die Rechten der Verderbnis,
die Linken der Bedrängnis,
ausgenommen diejenigen, die sich fügen,
und die, die ihr Leben lang
die überwachten Blätter schreiben
und nachtblind werden.
Ausgenommen die Denunzianten
und die, die ihren Kragen mit Schweigen stärken.
Gepriesen seist du!
Was kümmern dich diejenigen,
die dich tadeln!
Dein ist der Tag.
Der Gefangene steigt zum Thron . . .
und der Thron wird zum neuen Gefängnis,
aber du bleibst an deinem Ort.
Dein Gesicht und dein Name ändern sich,
aber dein Wesen bleibt.

أبانا الذى فى المباحث ، كيف تموت .
وأغنية الثورة الأبدية
ليست تموت ؟!

Schweigen ist dein Mal.
Wohin du dich auch wendest.
Das Schweigen lastet
und wird schwer.

In deinen verschränkten Schweißhänden
umfängt Schweigen Schmetterling und Spinne.
Unser Vater,
der du im Sicherheitsdienst bist,
wie konntest du sterben,
wenn das Lied der ewigen Revolution
nicht stirbt.

□ أمل دنقل :

السـريـر

أوهمونى بأن السرير سريرى !
أن قارب رَعْ
سوف يحملنى عَبْر نهر الأفاعى
لأولدَ فى الصبح ثانيةً . . إنْ سطعْ
(فوق الورق المصقولْ
وضعوا رقمى دون اسمْ
وضعوا تذكرة الدمْ
واسم المرض المجهولْ)
أوهمونى فصدَّقتُ
(هذا السرير
ظنّنى ــ مثله ــ فاقدَ الروح
فالتصقتْ بى أضلاعُه
والجمادُ يضمُّ الجمادَ ليحميهُ من مواجهة الناس !)
صرتُ أنا والسرير . .
جسداً واحداً فى انتظار المصير !
(طول الليلات الألفْ
والأذرعة المعدنْ
تلتفُ وتتمكَّنْ
فى جسدى حتى النَّزْفْ)
صرتُ أقدر أن أتقلَّب فى نومتى واضطجاعى
أن أحرك نحو الطعام ذراعى . . .
واستبان السرير خداعى . . .
فارتعش !
وتداخل ــ كالقنفذ الحجرىّ ــ على صمته وانكمشْ
قلتُ يا سيدى . . لِمَ جافيْتنى ؟
قال : ها أنت كلمتنى . .
وأنا لا أجيب الذين يمرُّون فوقى
سوى بالأنين

□ Amal Dunqul

Das Bett

Sie machten mir vor, daß das Bett mein Bett sei,
daß die Barke RAs
mich über den Schlangenfluß tragen werde,
damit ich am Morgen wieder geboren werde,
sollte der Sonnengott erwachen.

Auf Hochglanzpapier trugen sie ein,
meine Nummer ohne Namen,
hefteten die Blutwerte an
und benannten die unbekannte Krankheit.

Das machten sie mir vor,
und ich glaubte es.
Das Bett dachte,
ich sei - wie es selbst - ohne Seele.

Seine Rippen schmiegten sich an mich.
Das Leblose umfängt das Leblose
schützend vor den Augen der Leute.
Ich und das Bett wurden
eins . . . wartend auf das Ende.

In tausend Nächten
umschlangen mich metallene Arme,
durchbohrten meinen Leib,
daß er blutete.

In meinem Daliegen drehte ich mich,
konnte den Arm nach dem Essen strecken.
Da entdeckte das Bett meine List
und zitterte.
Es zog sich zusammen wie ein versteinerter Igel
und verharrte in Schweigen.
Ich sagte: Herr, warum weist du mich ab?
Nun sprichst du zu mir, erwiderte es.
Wer durch mich hindurchgeht,
dem antworte ich
mit Stohnen,
Betten unterscheiden nicht zwischen
Leib und Leib,
Betten sind immerwährend.
Die darauf liegen,
verlassen sie schnell

فالأسرَّة لا تستريح إلى جسدٍ دون آخر
الأسرَّة دائمة
والذين ينامون سرعان ما ينزلون
نحو نهر الحياة لكي يسبحوا
أو يغوصوا بنهْر السكون !

und steigen zurück
in den Fluß des Lebens,
um darin zu gehen,
oder tauchen tief
in den Fluß der Stille.

□ محمد الفيتورى :-

□ Muhammad al-Faituri

الـــرؤيـــا

وغامت الآفاق فجأة . . وأظلم النهار
وأسقطت أوراقها الأشجار
ورقصت هياكل الأسماك في البحار
والتقت الوجوه بالوجوه
والأقدار بالأقدار
وأنكر ابنَه أبوه . . ثم سار
مولولاً . . . ثم تيقظت
فقال بيدبا لدبشليم :
- المرء دائماً وما يختار

Vision

Der Horizont verfinsterte sich,
und der Tag wurde dunkel.
Die Bäume warfen ihre Blätter ab.
Die Gräten der Fische tanzten im Meer.

Gesichter begegneten sich.
Der Vater verleugnete den Sohn
und lief schluchzend davon,
Da erwachte ich . . .
Zum König Dabschelim sagte Bidpai:
Der Mensch ist immer, wie er sich entscheidet.

صـــرخـــة(*)

أعلمْ أن الموتَ حقٌ ، والحياة باطلة
والمرء لا يعيش مهما عاش
إلا ليموتْ
وكل صرخة مصبُّ نهرها السكوتْ
وأروعُ النجوم
ذلك الذى يضيء دربَ القافلة
حين يغطى العشْبُ ذكرياتِنا
وتشهقُ المأساة فى البيوتْ .

Vergessene Worte

Wisse, daß der Tod rechtens ist,
das Leben nichtig.
Der Mensch lebt, wie lange auch immer,
um zu sterben.
Jeder Schrei mundet in der Stille.
Das schönste Gestirn beleuchtet
den Weg der Karawane, wenn das Gras über unsere Erinnerungen wächst
und das schwere Unglück in den Häusern seufzt.

حــــوار

وقالت البومة للطاووس :
- لولا صورتى الكريهة الدميمة
ما كنت تمشى الخيلاء معجباً
بريشك الجميلْ
فابتسم الطاووس ضاحكاً وقال :
- صدقتِ يا سيدتى الحكيمة

Die Eule und der Pfau

Zum Pfau sagte die Eule:
Hätte ich nicht ein häßliches Gesicht,
stolziertest du nicht federgeschmückt einher,
Der Pfau lächelte und sagte:
Du hast recht, weise Frau,
der Stolz des Stolzen
ist die Erniedrigung des Erniedrigten,

* عدَّل المترجم رحمه الله العنوان الأصل لهذه المقطوعة ، وهو صرخة ، نجعله « كلمات منسية » ولذلك لزم التنويه . والمقطوعات مختارة من « خماسيات » ديوان الفيتورى « معزوفة لدرويش متجول » .

فكبرياء الكِبْر ، تعنى قمة الذلة فى الذليلْ
وكثرة الكثير ، قلّةُ القليلْ

und der Überfluß des Reichen
die Kargheit des Armen.

السؤال والإجابة

- بأى سيْف أقهر الطغيان ؟
قال بيدبا :
- بسيف الضعفاء كلِّهمْ
- بأىِّ نارٍ أحرق الأكفان ؟
قال بيدبا :
- بنار فقرهم وذلّهم
- بأى شىء أصنع الإنسان ؟
قال بيدبا :
- تصنعه إذا سقطْتَ
واقفاً من أجلهمْ

Frage und Antwort

Mit welchem Schwert besiege ich die Tyrannei?
Mit dem Schwert der Schwachen, sagte Bidpai.
Mit welchem Feuer äschere ich die Leichen ein?
Mit dem Feuer ihrer Armut und ihrer Erniedrigung, sagte Bidpai.
Wie erschaffe ich den Menschen?
Du erschaffst ihn,
wenn du seinetwegen aufrecht fällst, antwortete Bidpai.

انتظار

لا بأسَ .. فلنبْكِ قليلاً
ربما طهّرنا البكاء
نحن الذين اختنقت على شفاهنا
إرادة الألم
نحن الذين لم تزل ترفُّ فوقنا
بيارق الندم
لا بأسَ أن نطأطىء الرؤوسَ
بعضَ الوقتْ
وأن نلوذ ساعةً بالصمتْ
فالنصْرُ قد يكونُ فى الهزيمة
والعدْل فى الجريمة !

Stille

Gut,
laßt uns ein wenig weinen,
vielleicht reinigt uns das Weinen.
Wir, auf deren Lippen der Wille
zum Schmerz erstickt.
Wir, auf deren Häupter die Fahnen
der Reue wehen.
Gut, laßt uns die Häupter
für eine Weile senken
und für eine Stunde schweigen.
Der Sieg birgt sich vielleicht in der Niederlage,
und die Gerechtigkeit im Verbrechen.

حفّار القبور

.. وعضّ حفّار القبور شفتيه
حسْرةً وضَجَراً
وهو يقلّبُ العيونَ فى تجاويف الثرى
- ويومَ أن أموتَ مَنْ تُرى
يشمُّ جسدى
ومن يكون شاهدى
غداً .. إذا ما الناس ماتوا
والغرابُ ماتْ

Der Totengraber

Der Totengraber biß sich seufzend auf seine Lippen.
Seine Augen betrachteten das Innere der Erde
- Wenn ich eines Tages sterbe,
wer wird meine Leiche wiegen,
wer wird mein Zeuge sein.
Morgen, wenn die Leute sterben
und der Rabe stirbt!
Weh mir,

وا ضَيْعى من أجلهم
أنا الشقىُّ آخرُ الأحياء والأموات

(ترجمها عن العربيةِ ناجى نجيب)

Ich, Armer, der letzte der Lebenden und der Toten.

Aus dem Arabischen von Nagi Naguib

○ ○ ○

الهوامش

(١) راجع كذلك حديثه بتاريخ ١٠/١/١٨٢٥ مع تلميذه وصديقه إكرمان . وربما أمكن أن نذكر من أمثلة الترجمات الألمانية المثالية التى تحقق التطابق أو التوحد مع الأصل ترجمة «شلايرماخر» لمحاورات أفلاطون ، وترجمة كارل أويجن نويمان لأقوال بوذا ، وترجمة مارتن بوبر وفرانز روزنسفايج للعهد القديم . أما الأمثلة على الترجمات من النوع الثانى فمنها ترجمة أوجست شليجل وتيك المشهورة لمسرحيات شكسبير ، وترجمة فيلاند للكاتب الإغريقى الساخر لوكيان ، وترجمة تيك لدون كيشوت ، وترجمة لودفيج زيجر لمسرحيات ارسطوفان . أما فى الأدب الإنجليزى فيمكن أن نذكر عدداً من الترجمات المتميزة ، مثل ترجمات تشوسر عن اللاتينية والإيطالية ، وكريستوفر مارلو لأغنيات ومرثيات أوفيد (١٥٩٠) ، وترجمة تشابمان لإلياذة هوميروس (١٥٩٨ - ١٦١١) ، وترجمة آ . جولدنج لتحولات ـ أومسوخ ـ أوفيد (١٥٦٥ ـ ١٥٦٧) ، وترجمة درايدن لقصائد فرجيل (١٦٩٧) ، وترجمة الكزندر بوب لإلياذة هوميروس (١٧١٥ - ١٧٢٠) ، وترجمات إزرا باوند لأشعار عن لغات قديمة مختلفة ، منها المصرية القديمة والصينية ، جمعها تحت عنوان «الملاحون» (١٩٥٣) ، وترجمة ماريانه مور لحكايات لافونتين الخرافية على لسان الحيوان (١٩٥٤) ـ وأخيراً يمكن أن نذكر أمثلة لترجمات عربية تقترب من النموذج المنشود من الترجمة مهما أخذ عليها من عدم الدقة ، مثل ترجمة طه حسين لمسرحيات سوفوكليس ، والزيات لآلام فيرتر ، ومحمد عوض محمد للقسم الأول من فاوست ، وحسن عثمان للكوميديا الإلهية ، أما عن ترجمة فيتزجيرالد المشهورة لرباعيات الخيام فتقع فى منطقة غامضة بين الترجمة والإنشاء ، ويمكن أن توصف ـ على حدِّ تعبير عالم الأدب المقارن «أولريش فايشتاين» ـ بأنها نوع من «الخيانة الخلاَّقة» . . . إذ لم تلتزم بالمستويات الدلالية والجمالية للنص الأصلى ، وإنما استوحت روحه وجوه الشعرى والشعورى لخلق أعمال شعرية جديدة ومختلفة عنه فى معظم الأحيان .

(٢) أشار جوته إلى هذا المعنى فى رسالة له إلى صديقه ف . ف . مولر بتاريخ ٢٠/٩/١٨٢٧

(٣) من المعروف أن الترجمة نوع من التفسير والتقويم والتأويل ، تنصهر وتتفاعل فيها آفاق المترجم ـ أى رؤاه وقيمه وتجاربه الفردية والذاتية والحضارية . . . إلخ ـ مع آفاق النص الأصلى ودوائره وأبعاده وشروطه وإشعاعاته الدلالية والصورية والثقافية . . . إلخ . وربما يكون هذا التفسير الروحى لفعل الترجمة كما عبر عنه جوته وشوبنهور قد أثر على طه حسين فى نظرته للترجمة واهتمامه العظيم بها ، بما هى عملية تواصل أساسية وتغلغل «للذات» فى «الآخر» ، وتجددها الروحى والحضارى من خلاله . ويكفى أن تراجع مقدمته الرائعة لترجمة محمد عوض محمد للقسم الأول من فاوست لترى كيف ينبِّه المترجم تنبيهاً واضحاً ألا يكتفى بإجادة الترجمة من لغة إلى لغة ، بل أن «يلبس نفس المؤلف وينقل إلى الناس شعوره وحسَّه وعواطفه وميوله وأهواءه كما يجدها المؤلف نفسه» .

(٤) وذلك فى رسالة له إلى ك . ف . شتريك فوس فى السابع والعشرين من شهر يناير سنة ١٨٢٧ . وقد لاحظ النقاد أن جوته قد بالغ فى التعبير عن دوره فى الترجمة ، وجاوز الحق فيما قاله عن نفسه ؛ فترجمته لرواية ديدرو «ابن أخت رامو» تعدّ من أمثلة الترجمة الرديئة ، إذ أعطلت المستويات اللغوية والإيقاعية والزمنية التى تميز بها أسلوب ديدرو ، الذى يتسم بالحيوية والتوثب والسرعة ، وقدمته بلغة بطيئة متثاقلة و «مدورة» ـ إن صح هذا التعبير الذى ينطبق بوجه عام على أسلوب جوته نفسه .

(٥) انظر كتاب «فريدريش ريكرت عاشق الأدب العربى» للدكتور عبد الرؤوف ، القاهرة ، مكتبة الخانجى ، ١٩٧٨ مع نماذج من ترجماته عن القرآن الكريم ومقامات الحريرى ودراسة وتحقيق لها .

(٦) راجع مادة الترجمة فى معجم فيشر للأدب ، فرانكفورت على الماين ، وهى بقلم الأستاذ هوجو فريدريش ، ص ٥٨١ - ٥٨٦ .
Das Fischer Lexikon, Literatur II Art. Ubersetzung - von Hugo Friedrich. S. 581 - 586.

(٧) Phanopoeia.

(٨) Melopoeia.

(٩) Logopoeia.

(١٠) راجع موسوعة برنستون لفن الشعر ، مادة الترجمة ، ص ٨٦٦ .
Princeton Encyclopaedia of Poetics, Art. Translation, p. 866.

(١١) عن كتابه يد الصباغ ومقالات أخرى 'The Dyer's Hand and Other Essays ١٩٦٣ ، ص ١٩٧ ـ ذكره الدكتور سمير البربرى فى مقاله «فى ترجمة الشعر» ـ مع مختارات من أشعار توماس هاردى ـ مجلة البيان ، الكويت ، يونيو ١٩٨٤ ، ص ١٩٧ .

(١٢) من أمثلة الترجمة وفقاً للطريقة الأولى ترجمة جب Jebb لسوفوكليس (وقد أنجزها من سنة ١٨٨٣ إلى ١٨٩٦) ، وترجمة لانج وليف ومايرز Lange, Leaf, Myers للإلياذة (١٨٨٣) ـ أما الترجمة على الطريقة الثانية فمن أمثلتها الشهيرة فى اللغة الإنجليزية ـ كما سبق ـ ترجمة تشابمان Chapman الحرة للملحمى هوميروس (من ١٦١١ - ١٦١٥) ، وترجمة الكزندر بوب للإلياذة (١٧٢٠) والأوديسة (١٧٢٦) ، وترجمة لاتيمور Lattimore للإلياذة (١٩٥٢) ، وترجمة همفريز Humphries لإنيادة فيرجيل (١٩٥١) . انظر المرجع السابق ، ص ١٩٨ ، ومقال باورا المشار إليه عن الترجمة من اللغات الكلاسيكية بمجلة سيوانى The Sewanee Review العدد ٦١ ، ص ٤٨١ - ٤٩٢ . وقد قدمت فى هامش سابق أمثلة قليلة لترجمات اقتربت من تحقيق التقارب من الأصل الشعرى أو التعادل والتكافؤ معه ، ويمكن إضافة أسماء أخرى كثيرة من كبار مترجمينا وأدبائنا المترجمين فى القديم والحديث . لكنى أستأذن القارىء فى إضافة ترجمتى أو بعضها على الأقل للشعر الإغريقى

(سافو) موالصيف (لاو ـ تزو) ، والغرب بوجه عام والألمان بوجه خاص ، كما جاءت فى كتبى المتواضعة : ثورة الشعر الحديث بجزأيه ، وهلدرين ، والنور والفراشة مع مختارات من الديوان الشرقى لجوته ، والتعبيرية ، ولحن الحرية والصمت ، وقصيدة وصورة ، وقصائد من برشت .

(١٣) يوسف فون هامر بورجشتال فى مقدمة كتابه عن المتنبى أعظم شعراء العرب ، فيينا ، ١٨٢٤ ، ص ٣٤ - ٣٥ . ذكره الدكتور باهر الجوهرى فى مقاله عن مشكلات ترجمة النصوص الشعرية ، ملخصات للدراسات والبحوث التى ألقيت فى ندوة الترجمة من الألمانية للعربية والعكس ، التى عقدت فى مدينة برلين الغربية فى شهر فبراير سنة ١٩٨٥ :
Sprache im technischen Zeitalter, 96, Dezember 1985, s. 280-281

(١٤) Alan Duff: The Third Language,
Recurrent Problems of Translation into English. Oxford, Pergamon Institute of English, 1981.
وقد ذكره الدكتور طارق عبد الله جواد فى مقالة عن اللسان الثالث ، دراسة فى حدود الترجمة ، البيان ، المرجع السابق الذكر ، ص ١٩٥ .

(١٥) James S. Holms; Forms of Verse
Translation and the Translation of Verse Form, in: The Nature of Translation; Essays on the Theory and Practice of Literary Translation, edited by James S. Holmes. The Hague, 1970, pp. 91-105.
ذكرته الدكتورة هدى شكرى محمد عياد فى رسالتها للدكتوراه عن الترجمة الإنجليزية للمعلقات :
The English Translation of Al-Moallaqat-PH. D Thesis, Cairo University , Faculty of Arts, English Department.

(١٦) P. F. Babler; Poe's Raven "and the translation of Poetry, in: Holmes" (ed.); The Nature of Translation, pp. 192-200 (Quoted by Mrs. Hoda Shukry Ayyad, Ibidem, p. 5.

(١٧) Jackson Mathews; Third Thoughts on Translating Poetry, in: On translation., ed. by R. A. Brower (Harvard Univ. Press, 1959, pp. 67-77), Quoted by Hoda Sh. Ayyad, Ibidem, p. 6.

(١٨) Eugene A. Nida; Towards a Science of Translating. Leiden, Netherlands, 1964, p. 129- in: Hoda Sh. Ayyad, ibidem, p. 7.

(١٩) K. Reiss: Möglichkeiten und Grenzen der Ubrsetzungs-Kritik, München 1971, S. 39.

عن مقال الأستاذة فيبكة ڤالتر Wiebke Walter عن الحريات الضرورية وحدودها ، خصوصا فى ترجمة النثر العربى إلى الألمانية ـ مجلة اللغة فى عصر التقنية ، مرجع سابق ، ص ٢٧٢ - ٢٧٧ .

(٢٠) راجع للدكتور محمد أكرم سعد الدين : الترجمة ومعوقات التكافؤ ـ مجلة البيان ، العدد ٢١٩ ، يونيو ـ حزيران ١٩٨٥ ، الكويت ، ص ٦٨ - ٦٩ - وهو العدد الخاص بالترجمة الذى سبق ذكره فى هامش سابق .

(٢١) من الأمثلة الشهيرة التى تضرب عن اللقاء السعيد بين شاعر كبير ومترجم شاعر كبير أيضا لقاء مالارميه وإدجار الان بو ، وبوشكين وماكيفينش ، وأوجست شليجل وشيكسبير ، وبول فاليرى وسيسيل داى لويس ، ورينيه شار وباول سيلان ، وأنجارتى وانجبورج باخمان ، ورلكه ورامبو ، بجانب الأمثلة المذكورة فى هامش سابق ويمكن أن نضيف إليها بعض ترجمات الشاعرة المستشرقة الكبيرة آن ـ مارى ـ شِيمَلْ Anne - Marie Schimel عن الشعر الشرقى والإسلامى (الأوردى والفارسى والتركى) والعربى كما تتجلى بوجه خاص فى كتابيها «شعر الشرق» و«الشعر العربى المعاصر» .

(٢٢) لم أستطع التوصل إلى نص هذه القصيدة القصيرة فيما تحت يدىّ من دواوين الشاعر . .

(٢٣) ناجى نجيب ، رحلة علم الدين للشيخ على مبارك . قراءة فى التاريخ الاجتماعى للفكر العربى الحديث ـ بيروت ، دار الكلمة للنشر ، ١٩٨١ ، ص ١٠٨ .

(٢٤) نشرت بعض هذه الدراسات وغيرها فى مجلة «فكر وفن» العربية التى تصدر فى ألمانيا الاتحادية ، كما نشر بعضها الآخر فى سلسلة كتاب الهلال التى تصدر عن دار الهلال ، ويؤسفنى ألا تكون عناوينها وتواريخها المحددة بين يدىّ أثناء كتابة هذه السطور باستثناء بحثه الأصيل عن رواية توماس مان «آل بودنبروك» وثلاثية نجيب محفوظ ـ وقد نشر فى المجلة السابقة الذكر ، ١٩٧٥ ، العدد ٢٥ ، ص ٢٧ - ٦٥ .

(٢٥) من هذه الأعمال : قنديل أم هاشم ليحيى حقى ؛ مسافر ليل ومأساة الحلاج لصلاح عبد الصبور (وقد قام بمراجعة الترجمة التى تولاها الأستاذ ستيفان رايشموث والتعليق عليها ، ونشرت بالألمانية تحت عنوان موت صوفى) ، وثرثرة فوق النيل لنجيب محفوظ (وقد تشرفت بمراجعتها ونُشِرَتْ لأول مرة تحت عنوان «قارب على النيل» فى مكتبة البستان بالقاهرة قبل نشرها فى برلين) ، وجمهورية فرحات ليوسف إدريس (مع مجموعة أخرى من القصص القصيرةالعدد من كتاب القصة فى مصر) ، وعلى جناح التبريزى ومسرحيات أخرى قصيرة لألفريد فرج ، والفصل الأول من رواية أيام الإنسان السبعة لعبد الحكيم قاسم ، وأعمال أخرى تغيب الآن عن ذاكرتى أو لم يقدر لى الاطلاع عليها .

(٢٦) جورج مونان ؛ الترجمة : تاريخها ونظرياتها وتطبيقها ـ الفصل الخاص بالترجمة الأدبية ، من ص ١١٨ إلى ص ١٣٤ (من النسخة الألمانية) ـ ميونيخ ، دار نشر نيمفنبورج ، ١٩٦٧
Mounin, Georges : Die Ubefsetzun g. Munchen, Nymphenburg 1967. S. 118 - 134 .

(٢٧) أو ما يعرف فى اللغات الأجنبية الحديثة بالـ alliteration (مثلما نجد فى كلمتى thread و threat الإنجليزيتين) ، والمجانسة assonance أو التجانس الصوتى الذى يرد كثيراً فى الجناس والتورية ، ونجد له أمثلة عدة فى شعر «مالارميه» والرمزيين عموماً ، وفى شعر أمل دنقل رحمه الله بوجه خاص ، كما فى قصيدته (صلاة) ، مثل قوله : يعيشون يحشون يمشون ، إلا الذين يشون وإلا الذين يوشون . . . إلخ .

(٢٨) وليت هؤلاء الشهداء الصامتين الذين نظلمهم فنسميهم المترجمين يتجمعون فى هيئة عربية عامة تنهض بهذه المسئولية الحضارية الكبرى بعد أن فشلت «الأليسكو» (المنظمة العربية للثقافة والتربية) وغيرها من المؤسسات والمجامع العلمية ودور النشر فى تحقيقها ، أو لم تفكر فيها أصلاً !

■ ■ ■

الواقع الأدبي

- **رسائل جامعية**
  - الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها
  - النقد الأدبي الحديث في المغرب وإشكالية المناهج
- **مع المجلات الأدبية العربية**
  - مقاربات ومداخلات نقدية
- **كشاف المجلد الثامن**

الشعر العربى الحديث

بنياته وإبدالاتهـــا

عرض : محمد بنيس

عرض لرسالة الدكتوراه التى تقدم بها الشاعر والكاتب المغربى محمد بنيس إلى كلية الآداب بجامعة الرباط ، وموضوعها « الشعر العربى الحديث : بنياته وإبدالاتها » . وقد اشترك فى مناقشة الرسالة الدكتور أمجد الطرابلسى والدكتور جمال الدين بن شيخ والشاعر أدونيس والدكتور محمد مفتاح . وقد أجيزت الرسالة مع تنويه خاص من أعضاء لجنة المناقشة .

١ ــ يسعدنى أن أقدم هنا عرضا لأطروحتى التى تحمل عنوان « الشعر العربى الحديث : بنياته وإبدالاتها » . هذه الأطروحة تصدر عن فرضية كان قال بها فردناند دو سوسير ، وهى أن « وجهة النظر تخلق الموضوع » . ويمتد مفعول الفرضية ليشمل كلا من موضوع الدراسة ومنهجها فى آن واحد .

تعطينا الأعمال المتوافرة حول الشعر العربى الحديث ، منذ نهاية القرن التاسع عشر إلى الآن ، انطباعاً بأن هذا الشعر تمت دراسته من أمكنة نظرية وتحليلية لا مجال معها للتفكير فى موضوع بحث آخر يبتعد عن اجترار المقدمات والنتائج ، فضلاً عن أن ما تحقق فى كل قطر عربى على حدة ، وفى جامعات منتشرة عبر العالم ، يتحول إلى حاجز معرفى . وهذا الانطباع هو ما كان يستبد بى إلى حد العجز عن مواجهته فى المرحلة الأولى من العزم على ابتداء الاشتغال فى البحث ، ولكن تبديد الانطباع تطلب متاعاً معرفياً فى الأساس . وكانت وجهة النظر المغايرة هى مقدمة متاع معرفى آخر ، به استحق البحث أن يكون سفراً فى سفر الحداثة الشعرية ذاتها .

وجهة النظر تعنى تصوراً عاماً للشعر العربى الحديث ، من حيث أطره النظرية وأدواته التحليلية . ومن هنا كانت وجهة النظر تحديداً للموضوع وبناء له ، وفق إشكالية نظرية تفضى إلى تساؤل منهجى به تُختبرُ مظاهر المعطى المقروء . وتكون الدراسة انهماكاً فى مشروع إعادة بناء الشعر العربى الحديث ، فى حقبة زمنية ينكشف فيها جدل موسّع حول الحداثة ، عربيا وعالمياً .

٢ ــ إن اتضاح الدراسة ، على هذا النحو ، قد أسهم فى حفر خطوط السفر ، كما أعطى للمنعرجات والغواية والمسارات المتعثرة حق ممارسة فعلها الكتوم . وتبعاً لذلك تحدد مشروع إعادة البناء فى الأطر النظرية لحداثة الشعر العربى ، متجنباً بذلك عملية التأريخ بمفهومه المتداول ؛ أى أن نزوع البحث إلى الأطر النظرية أفاد من التاريخ دون أن يحول الدراسة إلى عمل تأريخى للمدارس والأفراد والوطنيات الشعرية .

استراتيجية البحث ، إذن ، نظرية ؛ وهنا يكون مصطلح « الشعر العربى الحديث » معرضاً للغزو والتفكيك ، من خلال عناصره ومن خلال مُركّبه كذلك ، حيث تصبح مفاهيم « الشعر » و « العروبة » و « الحداثة » مستأصلة من معانيها المتداولة ، ويكون ذلك خطوة أولى نحو غزو المتن المقروء . ويتم ذلك بإعادة قراءة العلاقة بين الشعر والنثر ، ثم بين المركز للشعرى ومحيطه (الذى مثلنا له بالمغرب) ، وأخيراً حدود القدامة والحداثة . وهذه العملية سمحت لنا بملامسة المقدس والمدنس ، ومواجهة المفكر فيه إلى جانب اللا مفكر فيه ، ومقاربة المنسى والمكبوت ، واقتحام المتعاليات الضمنية والصريحة .

٣ ــ ولم يكن بدٌ من التصريح بنظرية القراءة ؛ أى اعتماد الخصيصة الصريحة لجميع الفرضيات والنتائج . ونستعمل النظرية هنا ، بمفهومها النقدى ؛ فالشعرية ، التى نتبناها نظرية نقدية للخطاب الشعرى ، أثبتت خصوبتها بعد إخضاعها هى كذلك لإعادة البناء . كما نبهت ، من ناحية ثانية ، على أن المقاربات والمناهج والمعارف قابلة على الدوام للاشتغال فى حالة إعادة بنائها وفق حيوية الافتراضات الإبستيمولوجية التى تنطلق منها .

هكذا قمنا بنقد مزدوج ، يتمثل أولاً فى نقد التصور المتعالى للشعرية العربية القديمة ، والوقوف على الكبت الذى تركته فيها كل من وضعيتها الفرعية فى حقل الدراسة القرآنية (وهى تشترك فى ذلك مع الدراسات اللغوية والبلاغية الصينية واليابانية والهندية واليهودية المؤسسة على النصوص المقدسة) ، ثم لقاؤها بكتاب الشعرية لأرسطو الذى ضاعف الكبت .

لقد كانت عودتنا إلى الشعرية العربية القديمة ضرورية لسببين هما : أن الشعر العربى الحديث سليل ممارسة شعرية قديمة لها اختلافها عن الممارسات الشعرية الأخرى ، إضافة إلى أن كل تجاهل لصوت الشعرية العربية ذهاب نحو ترسيخ الكبت واستدامته . ومن ثم تصبح العودة إلى الشعرية العربية القديمة ذات وظيفة نظرية قبل أن تكون استجابة مريضة لحنين مشتبه فيه .

والنقد الثانى تفرّغ للنظريات الحديثة الشعرية والدلائلية بالتركيز على وضعيتها الإبستيمولوجية . فالشعرية البنيوية ، منذ الشكلانيين الروس ، وامتداداتها النظرية والتحليلية ، تنتسب إلى طروحات حلقة ينا ، فيما هى تصنف اللغة الشعرية على أنها لغة من الدرجة الثانية . وهذا ما يجعل الشعرية دراسة ملحقة باللسانيات ، والنص الشعرى بناء للدليل اللغوى ، على نحو حصر الدراسة فى نسق الأدلة داخل النص الشعرى .

وتتقدم الدلائلية بوصفها نظرية للأنساق الدلائلية التى تتضمن جميع وسائل التواصل التى لها مرتبة اللغة،وهى بذلك تشمل الأنساق اللغوية وما بعد اللغوية . وإدراج أى حقل من هذين النمطين من الأنساق يشترط أن تستعمل اللغة أدلة ذات قوانين للربط بينها فى بنية لها تراتبها . إن الدلائلية تُعنى بالأنساق المؤسسة على الدليل ، وتحصر الفاعلية النصية فى عملية التواصل ، وليس للنص الأدبى فى تصورها أى امتياز ، على نقيض الشعرية البنيوية . لقد حررت الدلائلية التحليل النصى من أسر اللسانيات ، ولكنها اعتقلته فى نظرية التواصل وأنساق الدليل .

هكذا أغفلت كل من الشعرية البنيوية والدلائلية فعاليّة الذات الكاتبة وتاريخها ؛ فلا مكان فيهما

للقصيدة المفردة ، أو لاختلاف الشعريات ؛ ومن هنا تظلان وفيتين لاستبدادية نظرية أسبقية الدليل ووحدته ، على نحو ييسّر استرسال كبت الشعرية العربية ، وتسييد التصورات الميتافيزيقية للتمركز حول اللوغوس الغربي منذ أرسطو إلى الآن .

ويكون الاختراق النظري لكل من الشعرية البنيوية والدلائلية ، من مكان نقد وضعيتهما الإبيستيمولوجية ، ذات الوشيجة مع معناهما الأنطولوجي ، بإحلال الدال محل الدليل ، والذات الكاتبة محل الفرد ، والاختلاف محل الوحدة ، والتاريخ محل اللازمنية . وهذا القلبُ الإبيستيمولوجي ، حسب تعبير باشلار ، هو ما يهيئنا لقراءة كل من فون همبولد وإميل بنفنيست ويُوري تينيانوف وهنري ميشونيك . إن هؤلاء يقترحون علينا تصورات مغايرة للغة والخطاب والبناء . وهي جميعها مهيمنة على النص الشعري ونظريته . والانتقال من الدليل إلى الدال يؤدي بنا إلى التساؤل عن الدال ، فلا نجد في الجواب عنه غير افتراض الإيقاع بما هو دال أكبر ، كما يقول بذلك هنري ميشونيك ، دون أن يعني الموقع المركزي للإيقاع اختزال الدال أو النص الشعري إلى هذا العنصر بمفرده .

واهتداء بهذا التصريح النظري توجه البحث إلى إعادة بناء الشعرية العربية ، مقوضة بذلك النظرية القديمة للمعنى ، ثم اتباع مسار تحليل يؤالف بين نماذج عينات المتون الشعرية والقصائد المفردة ، متوجهاً ، حسب مسار التحليل ومنعرجاته وغواياته ، نحو إمكانية الاحتماء بشعرية عربية مفتوحة ، ترى إلى القراءة اللانهائية على أنها اختيار وحيد لمصاحبة لانهائية النص الشعري الذي يعلمنا التواضع فالتواضع .

ولا تكمن الإشكالية الأساسية لنظرية القراءة الشعرية ، بعد هذا ، في قراءة الشعرية العربية القديمة بالنظريات الحديثة ، ولا في انتقاء نتف من هناك وهنا لتقديم خطاب له الفسيفساء النظري والتحليلي ، ولا إرضاء صوت الذات ، مقابل طغيان سلطة الآخر ، ولا توهم القطيعة مع خطاب كوني ، بل إن الإشكالية تكمن في معرفة الحواجز النظرية والإبيستيمولوجية القائمة بين القديم والحديث ، ثم الاختلافات البينة بين الشعر العربي والشعر غير العربي . ومن دون هذا يكون الخطاب النقدي ، ومن ثم الشعرية مجرد كلام يفتقد أسس الهدم والبناء .

٤ ـ غير أن تحقيق ضبط للأطر النظرية للشعر العربي الحديث تتطلب العبور من مقدمة نظرية مكثفة ، مهدت للدراسة ، إلى لحظة أولى للقراءة هي التحليل النصي . وهي تشمل ثلاثة أقسام ؛ يتناول أولها التقليدية ، مؤلفة من عينة الشعراء : محمود سامي البارودي وأحمد شوقي ومحمد مهدي الجواهري ، ممثلين للمركز الشعري ، ومن ثم لما اصطلحنا عليه باسم « النص الأثر » ، ثم محمد بن إبراهيم ، ممثلاً للمحيط الشعري الذي تجسد في مُصطلح « النص الصدى » ؛ وثانيها خاص بالرومانسية العربية ، يمثل المركز الشعري والنص الأثر فيها كل من خليل مطران وجبران خليل جبران وأبي القاسم الشابي ، كما يمثل عبد الكريم بن ثابت المحيط الشعري والنص الصدى ؛ وثالثها الشعر المعاصر الذي تضمنت عينته الشعراء بدر شاكر السياب وأدونيس ومحمود درويش عن المركز الشعري والنص الأثر ، ومحمد الخمار الكنوني بوصفه نموذجا للمحيط الشعري والنص الصدى .

ثلاثة أقسام تتوزع عبرها ثلاثة متون متباينة من حيث البنية النصية ؛ وهو ما دعانا إلى إطلاق مصطلح « البنيات » بالجمع في عنصر من العنوان الفرعي للأطروحة . ويتضح التباين بين هذه البنيات الثلاث في طبيعة العناصر النصية المهيمنة داخل كل متن على حدة ، والتفاعلات المتحققة بينها ، وطريقة بناء الدلالية النصية . وتبعا لذلك أعطينا أولية التنظير والتحليل لما يميز كل بنية مدعمين هذا العمل بتنظيرات الشعراء أنفسهم ، وبعودة مسترسلة إلى المفاهيم والتصورات والفرضيات القديمة والحديثة . وهذا ما أدى إلى تناول عناصر دون غيرها في متن من المتون ، لا لعدم وجود هذا العنصر أو ذاك ، بل لإعطاء فسحة أكبر للبرهنة ، غير المباشرة ، على لا نهائية النص . ثم انتقلنا من مشترك البنية الواحدة إلى الفردي الذي يتحقق في النص الواحد ، حتى يبرز لنا الاختلاف بين تاريخية البنية الجماعية وتاريخية ذاتية النص المفرد ، مركزين في هذا التحليل النصي المفصل على محور خاص ، هو « دورة الزمن » في التقليدية ، و « المتخيل الشعري » في الرومانسية العربية ، و « فضاء الموت » في الشعر المعاصر .

وإذا كان التقسيم الثلاثي متداولاً ولم يبين خلله النظري بعد ، فإن توزيع الشعر العربي الحديث إلى مركز ومحيط فرضية ترمي نقد فرضية وحدة هذا الشعر بالمعنى الذي يكون فيه المركز هو حقيقة الشعر ونهايته بوصفه سلطة ومؤسسة . ولذلك جعلنا من المغرب محيطاً شعرياً حاولنا من خلاله لمس ذاتية الشاعر وتاريخه في آن واحد ، تاركين المناطق الشعرية الأخرى لغيرنا من الباحثين . وبذلك تم التنبيه على أسبقية نقد مفهوم وحدة الشعر العربي التي لا تفكر في الاختلاف ، وتقويض مفهوم وحدة المركز في الآن ذاته ، مادام متنقلاً من منطقة عربية إلى أخرى . ويكون حضور المغرب في هذه الأطروحة إمضاء لسؤال شعري لم نواجهه بعد .

لا ريب أن هناك أسئلة ومواقف متعددة تتعلق بالتقسيم ومفاهيمه ، ولكن ما أود الإشارة سريعا إليه هو أن اختيار شعراء دون غيرهم يعود إلى مفهومين افترضناهما من أمبرتو إيكو هما « العتبة السفلى » و « العتبة العليا » للمتن . فوجود شاعر دون آخر سيثير جدلاً لم يستطع أي باحث في مراكز البحث العالمية أن يتخلص منه ؛ لأن التحليل هو الذي يختار شعراءه . وليس المحلل هو الذي يختارهم كما نتوهم .

وحرصاً منا على التوثيق جعلنا كل قسم من هذه الأقسام ينتهي بملحق يضم النصوص المحللة تفصيلا ، بالإضافة إلى تعريف بالشعراء .

واللحظة الثانية رحيل في مغامرة التنظير ، مع اختلاف التنظير في سابق الأقسام التحليلية ، حيث كان هناك مركزاً على المفاهيم والتصورات الخاصة بالعناصر والبنيات النصية ، بحسب معطيات كل متن على حدة ، أو المعطيات المشتركة مرة ثانية ، فيما يتغيا التنظير في القسم الرابع استقصاء عناصر نصية وخارج نصية ، تستحوذ على المشترك في الحداثة الشعرية العربية ، وتحرك البناء النصي والنظري من خلال ما يسميه باختين بـ « الزمنية الكبرى » . وهذه العناصر هي المسألة الأجناسية ، سواء أتعلق الأمر بغياب الدراما والملحمة في الشعر العربي ، أم بقراءة هذا الشعر ، في قديمه وحديثه ، انطلاقاً من إشكالية أوروبية ، أم بالبحث عن تصنيف مختلف أو توفيقي ، لا يستند إلى أسس نظرية واضحة . ثم هناك البنية والأبدال التي تناولنا فيها مسألة الانتقال من بنية إلى أخرى ، بتقديم أولي لفرضيات الانتقال المتداولة في الخطاب النقدي والتنظيري العربي ، وهو التطور والتحول والتجاوز ، منتهين بذلك إلى نقد هذه الفرضيات ، واقتراح فرضية الإبدال التي أثبتناها كذلك بصيغة الجمع في عنصر من العنوان الفرعي للأطروحة ، ويلي ذلك شرائط الإنتاج الشعري في كل من المركز ومحيطه ، مؤكدين أهمية المؤسسات الشعرية واللغوية والسياسية والاقتصادية في خلق المركز والمحيط معاً ؛ وهو ما سمح لنا بإضاءة بعض المعطيات والإشكاليات .

وهناك أخيراً مساءلة الحداثة ، التي حاولنا فيها الاقتراب من بعض الطروحات النظرية والإبيستيمولوجية والفلسفية ، مع تبقي السؤال بما هو كلمة تعطي للمتن حرية تجديد فضائه . وتختتم الدراسة بوضع فهارس مفصلة للمصطلحات والأعلام والمصادر والمراجع .

لقد عودتنا جملة من الدراسات العربية المتعلقة بالشعر العربي الحديث الوقوف عند علاقة هذا الشعر بشعرنا القديم وبالشعر الأوروبي ، مستبطنة بذلك إشكالية اختلقها لنا الغرب ذاته وما تزال متداولة في الخطاب الثقافي العربي ، وهي « التراث والمعاصرة » . ووجهة النظر ، التي يصدر عنها هذا البحث ، تخلّت عن هذه الإشكالية بغاية اختبار حداثة الشعر العربي ووضعيتها التنظيرية ضمن الشعريات القديمة الباذخة ووضعيتها الحديثة ، وفي مقدمتها الشعر الصيني والياباني والفارسي والهندي ، بعد أن كانت هذه الإمبراطوريات الشعرية غير مفكر فيها على صعيد دراسة الشعر العربي ، وبرغم أننا لا نستطيع ادعاء بلوغ نتائج جامعة إلاّ أنه بالإمكان رصد فاعليّة الرحيل بين

تاريخ هذه الممارسات النصية وأوضاعها في قديمها وحديثها ، والشعر العربي ، في ضوء هذه التجاوبات الخفية أو العلنية ، تبعاً للأزمنة والإبدالات الشعرية ، خصوصا أن أسئلة الحداثة العربية متصلة بأسئلة الحداثات الشعرية غير الأوربية ، دونما نسيان للأوضاع الثقافية المتشابهة ، مهما تباعدت واختلفت في أسسها الأنطولوجية والميتافيزيقية .

ولم تكن تفاعلات هذه الممارسات الشعرية وتنظيراتها بحاجبة لأصوات الشعر الحديث والنظريات النصية ، في أوربا وأمريكا . فاعتماد اللا مفكر فيه من غير الأوربي كان على الدوام يُحضر الحداثة الشعرية الأوربية والأمريكية وتنظيراتها ، لتفحص التفصيلات وإدراجها ضمن التصورات العامة ؛ لأن هذه الحداثة تسكننا وتتكلم بلا كلل على لساننا .

٥ ــ الحداثة تصور عام وليست صفة زمنية . وهكذا رصدنا حداثة الشعر العربي من خلال بنيته العميقة التي تشتبك فيها أربعة مفاهيم ، هي النبوة والحقيقة والتقدم والخيال (أو التخييل) ؛ فبهذه المفاهيم يُسمّي الشعرُ العربي حداثته ، إلا أنها خضعت للتأويل من متن إلى آخر . وهنا تتبدى لنا قطيعة الشعر العربي الحديث مع الشعر العربي القديم ، ويتحقق اختلافه عن الشعر الأوربي ؛ فتكون الحداثة رؤية متميزة للشعر والذات وللعالم . وهذه القطيعة تفصح عن استمرارية الفاعليات الشعرية بين القديم والحديث ، أي عن تجديد لانهائي للحداثة ذاتها .

لم يستطع الشعر العربي الحديث ، منذ البارودي ، تجاهل امتلاء القصيدة العربية القديمة التي لم يعد لها شيء تقوله لنا . وبهذا الوعي أصبح الإبدال النصي شرعياً منذ التقليدية إلى الشعر المعاصر . وللإبدال وظيفة تجديد حيوية النص وحركيته من جهة ، والبحث عن كتابة مغايرة للذات وللتاريخ معاً ؛ أي عن تسمية يتطلبها زمن ليس هو الزمن القديم . والقانون ذاته الذي يحكم الإبدال هو الذي تحكم في الانتقال من الرومانسية العربية إلى الشعر المعاصر ؛ وليس الإبدال إلا إفراغاً للبنية الممتلئة . الإمتلاء والإفراغ فرضية أخرى نستند إليها في إعادة البناء . وإفراغ البنية الممتلئة تسمية مجددة للحساسية والرؤية إلى الوجود والموجودات ، بعد تحول الامتلاء إلى سجن يمنع الكتابة من التسمية ، والذات الكاتبة وتاريخها من اختراق اللغة من أجل بناء الخطاب الشعري . ويكون الإبدال بحثاً عن حرية معتقلة في البنية النصية السائدة .

هكذا نرى إلى الحداثة في تصورها العام المشترك وإلى التأويلات المختلفة والمتعارضة لمفاهيم الحداثة من التقليدية إلى الرومانسية العربية إلى الشعر المعاصر ، اختلافاً وتعارضاً جعلا إبدال البنيات النصية وتسميات الوجود والموجودات تنبثق من حساسية الذات الكاتبة ورؤيتها كما تتفاعل مع متاعها الثقافي وأوضاعها الاجتماعية ـ التاريخية . ولذلك نلتقي بهذه الإبدالات وهي تطرح أسئلة متعاظمة ، وبخاصة منذ الرومانسية العربية ، على اللغة والثقافة والمجتمع والجسد الفردي ، وبها ينتقل الشعر العربي الحديث من الرؤية المغلقة إلى الرؤية المفتوحة ، ومن اليقين إلى الشك ، ومن الاطمئنان إلى القلق ، ومن الموات إلى الحياة . ولا شك أن الشعر المعاصر هو الحقل الإجرائي الذي بلغت بإبداله التجربةُ الشعريةُ أقاصيها ، كما تجسدت فيها صفة المختبر الحيوي لأسرار النص وممكنه ، وللذات الكاتبة ولانهائيتها كذلك . ومن هنا تكون مساءلة الحداثة تفكيكاً للتصور العام والمفاهيم بغاية تجديد حيوية الحداثة ، لا التبشير بما أصبح الآن متداولاً باسم « ما بعد الحداثة » . ذلك فعل نصي لم ينصت إليه بعد . ولكن المساءلة تتخلى عن وضعيتها القضائية فيما هي تفكك بالقراءة النيتشوية والهيدجرية كل أوهام التجاوز .

٦ ــ وبعد فإن إشكاليات هذه الأطروحة متدفقة في عنف من بين الشقوق التي أراها أو لا أراها ، ما دامت منشغلة بقضايا متداخلة ومتقاطعة في آن واحد . ولا مفر الآن من التعرض لجملة من الإشكاليات التي اعترضت مسار الرحيل أو السفر في ليل القصيدة ، وارتأيت إبرازها من غير تحقير ، أو إدعاء التغلب عليها في المستقبل القريب للبحث في الشعر العربي الحديث .

ــ هناك إشكالية محدودية عينة المتن والنماذج المقروءة ، مقابل التورط في مشروع تنظيري موسع . إن اتخاذ الأطر النظرية استراتيجية للبحث لم يكن ممكناً بغير الانتقال من التنظير إلى التحليل ثم منه ثانية إلى التنظير ، وعبر الانتقال تعاد صياغة المسلمات وضبط اختبار الفرضيات ومراقبتها . ولكن نصوص العينة المعتمدة في التحليل الشعري كثيراً ما واجهتني قلتها في الوقت ذاته الذي لم يُفسح لي مجال للإفاضة في إثبات النماذج . ذلك ما عاناه حازم القرطاجني قديماً . وما أقوله عن النصوص ينطبق على عدد الشعراء ، على الرغم من أن شعراء كثيرين ، من المركز الشعري ومحيطه ، تسربوا إلى مشهد التنظير والتحليل . ويرجع استعصاء تحقيق التوازن بين المشروع التنظيري وعدد النصوص المحللة إلى وضعية البحث أساساً ، حيث يكون لزاماً على الباحث تفصيل الحديث عن المصطلحات والفرضيات والمفاهيم والتصورات ، وبدون ذلك يصبح التناول مجرد تأويل مهدد بالتعمية .

ب ــ تتبدى لنا مفارقة صريحة بين الدراسات الشعرية التأسيسية في الأعمال العربية القديمة والأعمال الأوربية والأمريكية الحديثة من جهة ، والنموذج الذي تنتمي إليه هذه الدراسة من جهة ثانية ، حيث تتوقف الأولى عند أبيات أو مقاطع شعرية قصيرة لا يصل بينها غير السياق النظري الذي توجد فيه . ومشروع هذه الأطروحة ينتمي إلى الدراسات التي تقوم على تحليل نصوص بكاملها ، وأغلبها طويل . وهذا ما يترك فجوات في تحليل النص المفرد ؛ ويكون التكثيف وحده مشيراً لاستحالة ملء هذه الفجوات وسد الثغرات ، فيما هو يؤكد نهائية التحليل والتنظير مقابل لا نهائية النص . وهذا ما يثبته جاك ديريدا بمعرفته المبتهجة .

ج ــ وجود قضايا كبرى غير متناسب مع النتائج التي تبرز أساساً في القضايا الفرعية والبسيطة ، كأن البحث لا يستطيع بعد أن يعمم تجديد التصورات ، ويظل واقفاً على حدودها ، داخلها وخارجها في آن واحد . وهذه وضعية معممة على الأنساق الفكرية الكبرى . وقد قام هيدجر بتحليل موسع لمسألة الحدود وهو يتناول تجاوز الميتافيزيقا . ولذلك فإن هذا الاختلال يشير إلى سلطة القضايا المطروحة وتاريخها البعيد قبل أن يكون علامة على تناولها ؛ فالمعرفة والجهد والمراقبة ، مهما واجهت حدودها ، تنفتح على المهاوي السحيقة ، ولا تستسلم لتوهُّم بلوغ القرار . وبهذا يكون البحث بداية متجددة ولا نهائية ، وتحتفظ النتائج (أو الحقائق) باستمرار صفتها المؤقتة .

د ــ صعوبة الإحاطة بالجانب التوثيقي في الشعر العربي الحديث . وهذه الإشكالية تمتد إلى الثقافة العربية الحديثة وتتحدى وضعنا الثقافي برمته ، حيث أصبحنا نتوفر بسهولة نسبية على النصوص العربية القديمة ، بخلاف شبه استحالة الحصول على النصوص المكتوبة والمنشورة منذ بداية ما سمي بالنهضة إلى الستينيات ، حتى لكأننا نرسخ ذاكرة مثقوبة لثقافتها النسيان والإلغاء . لقد عانيت كثيراً من أجل الحصول على نصوص نظرية وشعرية كتبها شعراء أو نقاد عرب حديثون من بين المشهورين ، أمثال جبران وأبي شادي والشابي ويوسف الخال ، وهم مجرد نماذج . إن نسيان السابق وإلقاءه يأخذان صيغة قانون له دلالته الاجتماعية والنفسية والثقافية ، كما له دلالته على مستوى الإنتاج الثقافي العربي الحديث ذاته . فكيف يمكن لثقافة أن تتأمل ذاتها في الوقت نفسه الذي تنسى فيه ذاتها وتلغيها .

هـ ــ وضعية تداول المعرفة في العالم العربي وبين أقطاره تترك مواصلة البحث معطوبة ؛ فالباحثون العرب لا يطلعون على الدراسات الأساسية المنتجة في هذا القطر أو ذاك (ولا يشكل التوزيع إلا عاملاً مفرداً) أو هم ينسون ويلغون عمل هذا الباحث أو ذاك . وعدم الاطلاع ثم النسيان والإلغاء تحكم على سير البحث بالتعثر الدائم ؛ فالاجتهادات لا تهيء التراكم الضروري للمعارف . وهذه الوضعية تقلل الإفادة من دراسات عدة منجزة ، وهي قبل هذا وذاك تعكس حالتنا الثقافية .

٧ ــ هذه الإشكاليات وتلك القضايا تحثني على الاعتراف بأن هذه الدراسة المقترحة ، مسكونة بغواية العاصفة ومصاحبتها ؛ فالنظرى والتحليل مندفعان فى سفر لا مُستقرَّ له ، أو لنقل إن نهايته هى المتاه ، فيها هما موشومان بآلام البحث ومتعته فى آن واحد .

إن تقديم البحث ، أى بحث ، مهدد باختزال الزمن الذى استلزمه العمل اليومى فيه على مدى سنوات ومهدد أيضاً بحجب التفصيلات الملازمة لاسترسال بناء الموضوع وتاريخه . وهذا يفرض علينا قسريه تلقى صورة خارجية لا يحضر فيها غير هيكل عظمى منذور للتلاشى .

●●●



النقد الأدبى الحديث في المغرب وإشكالية المناهج

(البنيوية التكوينية نموذجا)

عرض : محمد خرماش

● ● رسالة حصل بها محمد خرماش على درجة دكتوراه الفلسفة فى النقد الأدبى من قسم اللغة العربية وآدابها بكلية الآداب ـ جامعة عين شمس ١٩٨٩ ، تحت إشراف الأستاذ الدكتور صلاح فضل . وقد اشترك فى مناقشتها الأستاذ الدكتور عز الدين إسماعيل والأستاذ الدكتور عبد المنعم تليمة . وقد أجيزت الرسالة بتقدير ممتاز .

■ يتعلق موضوع الرسالة بدراسة الإنتاجات النقدية الأدبية الحديثة فى المغرب ، وذلك من خلال تعاملها وتفاعلها مع المناهج الحديثة ، سواء من حيث النظر أو من حيث التطبيق . فهى محاولة لرصد ظاهرة النقد الأدبى المعاصر ، وربطها بعملية «المثاقفة» المنهجية الجارية على أشدها فى الوقت الحاضر ، وتتبع الانعكاسات الحاصلة ، والنتائج المترتبة عن ذلك فى مجال الفكر الأدبى المغربى الحديث ، وفى مجال الثقافة المغربية المتبلورة بصفة عامة .

وقد أدت عملية الرصد إلى ملاحظة مدى الاهتمام والقبول اللذين تحظى بهما «البنيوية التكوينية» فى الأوساط النقدية الجادة بالمغرب ، ولذلك اتُّخذ هذا «المنهج» نموذجاً أساسياً لمعرفة أسلوب تعامل الفكر النقدى المغربى وتعامله مع هذه الإشكالية التى تجبهه بتحديات كبيرة وكثيرة . وكانت الصيغة النهائية لعنوان هذا البحث :

«النقد الأدبى الحديث فى المغرب وإشكالية المناهج ـ البنيوية التكوينية نموذجاً» .

ويؤمل أن تحمل دلالة التصور العام لكيان هذا النقد وهو فى حالة صيرورة وتبلور ضمن عملية «المنهجة» السارية .

وبعد «المقدمة» التى حاولت تحديد الطرح الأولى العام لهذه الإشكالية ، ومشروعية البحث فيها ، وتبيُّن الصعوبات التى تَوَجَّبَ تذليلها ، والمراحل التى كان لابد من قطعها بمنهج معين . لتحقيق النتائج المتوخاة من بحث هذا الجانب الحى والحيوى فى التركيبة الثقافية المغربية المتفاعلة مع التيارات الخارجية ومع الظرفية الاجتماعية الوطنية والقومية والعالمية ، فقد انبنت الرسالة عبر مدخل عام وأربعة أبواب وخاتمة ، ثم قائمة إجمالية بأسماء المصادر والمراجع التى استقت منها مادتها الأولية . وقد ضم المدخل كما ضم كلُّ باب على حدة ثلاثة فصول تدخل تحت عنوانه الفرعى ، وبذلك بلغت فصول الرسالة كلها قرابة العشرين .

وبما أن تحليل الخطاب النقدى يقتضى دائماً ربطه بمرتكزاته المعرفية (الإبستمولوجية) وبخلفياته الإيديولوجية وامتداداته الثقافية ، وأن النقد المغربى الحديث بات لصيقاً بالتحركات الاجتماعية وبالترجيهات الثقافية التى تؤطرها وتصاحبها ، فقد استلزم الأمر تخصيص المدخل لبحث اجتماعية الثقافة المغربية فى علاقتها بتبلور الفكر النقدى الحديث .

وقد عُنى الفصل الأول منه بتتبع عملية التشكل الاجتماعى والسياسى والاقتصادى بُعَيْد حصول المغرب على استقلاله ، ومحاولة إيجاد الأرضية المناسبة لإقامة بنياته الإدارية والاقتصادية والسياسية والاجتماعية . وقد تبين أن النظام فى المغرب قد سعى إلى وضع مؤسسات الملكية الدستورية الليبرالية ، وأن التكاتف بين الإدارة والرأسمال قد أوجد السبيل إلى إنماء طبقة بورجوازية متحكمة ، تقابلها طبقة واسعة فقيرة ومناضلة ، وبينهما طبقة متوسطة ومتذبذبة . وقد أدى هذا التمازج الاجتماعى والاقتصادى إلى ظهور قوى سياسية وتنظيمات حزبية ونقابية تتبنى طروحات فكرية وتوجهات ثقافية مختلفة ؛ وهو المبحث الذى قام عليه الفصل الثانى ، الذى استعرض التركيبة المذهبية والقناعات الإيديولوجية لحزبين وطنيين كبيرين ، يعودان إلى أصول الحركة الوطنية فى عهد الاستعمار ، هما : «حزب الاستقلال» ، ويمثل الوسط واليمين المعتدل ؛ وحزب «الاتحاد الاشتراكى للقوات الشعبية» ، ويمثل اليسار واليسار المعتدل كذلك . وقد تبين أن الأول يستقى بروح قومية من فكر سلفى تراثى محافظ ، فى حين يحاول الثانى فى غيرة وطنية ، استلهامَ مقولات الاشتراكية العلمية فى تحليل الواقع الاجتماعى المغربى وتقويمه . وقد انعكست توجهاتهما الفكرية/ السياسية على المفاهيم الثقافية ، ومنها مفاهيم النقد الأدبى ، الذى هو مجال خصب وفسيح لممارسة التفكير السياسى أو الاجتماعى فى ظل الإنتاج الأدبى .

ومن هنا خُصص الفصل الثالث لبحث جدلية النقد الأدبى فى مجال الصراع الاجتماعى ، واتضح أن النقد بحكم موقعه المتقدم فى الجهاز الثقافى قد عُدَّ أداة فعالة فى مقارعة الأفكار ، وأنه لا يمكن بحال فصله عن معركة الخبز والعدل والكرامة .

وقد ساعدت معطيات هذا المدخل السوسيو ـ ثقافى ونتائجه على تفهم حركية التفكير النقدى المغربى وهو يبحث عن المنهج الذى يمكن أن يقدم العطاء الأدبى ، ويجمع بين إدراك البعد الفنى وخدمة الحقيقة الاجتماعية .

وهكذا خُصص الباب الأول لمحاولة تعرف أصول تكوُّن إشكالية المنهج فى النقد الأدبى المغربى الحديث ، فتطرق الفصل الأول منه لتطور الممارسة الأدبية ، وتنوع الخطاب النقدى . وقد تبين من النماذج المعروضة أن تصارع القوى الاجتماعية ، وتعددَ التيارات الإيديولوجية والمشارب الثقافية ، قد أوجد تنوعاً فى اتجاهات الأدب ونقده ، وجعل النقد الذوقى أو البلاغى القديم يتجاور مع النقد الاجتماعى أو الإيديولوجى ، ومع التحليل البنائى أو السيميولوجى . وبذلك بدأت تبرز أزمة المنهج وتتعقد إشكاليته . وقد لعبت عملية المثاقفة النقدية دوراً حاسماً فى ذلك ؛ وهو ما يحاول الفصل الثانى من هذا الباب معالجته لمعرفة جوانب التأثيرات المختلفة لهذه العملية فى مجال الانفتاح على المناهج النقدية ، من تاريخية أو انطباعية أو اجتماعية أو

شكلانية أو غيرها ؛ الشيء الذي جعل التوجهات الفنية ــ بما فيها النزعة التأثرية أو البيوجرافية أو حتى البنيوية الشكلانية ــ تفسر في إطار الفكر السلفي المحافظ أو الليبرالي المتحرر ، في حين تأخذ التوجهات الاجتماعية صبغة التفكير الجدلي وطابع الفهم الواقعي الاشتراكي .

وهذا ماجعل المسجال المعرفي يتزايد في مجال المفاهيم النقدية ، ويرتفع إلى درجة المواجهة الفكرية ؛ وهو ما يبحثه الفصل الثالث الذي انتهى ، بعد تحليل المساجلات والمطارحات التي تناولت قضايا فكرية ونقدية مجزأة ومختلفة ، إلى أن عدم التمييز بين ما هو أدبي وما هو إيديولوجي في تلك المواجهة قد قلل كثيراً من قوة المصطلح العلمي ، ومن إمكانية استيعاب حولته المعرفية . ولو اقتصرت على بحث نظرية النقد ، واحترمت لغته الخاصة ، لكان لها شأن آخر في خدمة الفكر النقدي وتطويره . ومع ذلك يمكن القول بأن الهاجس المنهجي قد ظل حاضراً في كل تلك الكتابات والممارسات ، إلى أن بدأ يتجسد في المحاولات التي عانقت الواقعية الجدلية بوصف ذلك خطوة معينة نحو البنيوية التكوينية .

وقد حاول الباب الثاني في الرسالة رصد هذه النقلة المنهجية من خلال مقولات «واقعية» ، تبنتها دراسات ومقاربات أكثرها في الأصل مقالات جمعت ثم طبعت في كتب ذات سمت خاص .

وقد مهد هذا الباب بتقديم طويل استعرض بعض مفاهيم الواقعية الجدلية ، أو الواقعية الاشتراكية ، عبر كتابات ماركس وإنجلز ، فليون تروتسكي ، وج . بليخانوف ، وإرنست فيشر ، ثم برتولد بريخت وج . لوكاتش ، ليقيس إليها مفاهيم الواقعيين الجدليين المغاربة ، أمثال إدريس الناقوري ، ونجيب العوفي ، وعبد القادر الشاوي ، وغيرهم .

واهتم الفصل الأول منه ببحث مسألة تقويم هؤلاء «الواقعيين» للإنتاج الأدبي والنقدي تقويماً إيديولوجياً صارماً ، حيث اشترطوا عليه وفيه أن يكون «موضوعياً» موضوعية تخدم الواقع المتحرك ، وتنحازُ لصالح التقدم والعدالة والتحرر . وما لم يكن كذلك فهو عندهم سلبي ومتخاذل وغير واقعي ؛ لأنه مهما كان ومهما فعل لابد أن يكون حاملا لإيديولوجيا معينة ، ومنافحاً عنها بطريقة أو بأخرى ؛ فالأولى والأجدى إذن أن يكون واقعياً واقعية ثورية أو «مقاتلة» على رأى بريخت . إن الحماسة الإيديولوجية الكبيرة التي اقتضتها ظروف المرحلة الاجتماعية ، قد جعلت هؤلاء «الواقعيين» يتشددون ــ على حساب قيم أخرى ــ في تقدير الموضوعي / الإيديولوجي في الأدب ، على أساس أن الواقع المادي لكل طبقة يتحكم في عملها الفكري ، الذي يتحول إلى وسيلة تدافع بها عن مصالحها . ومن ثم فهم يصرون على أن للواقع «سلطة» على الفكر في جميع مظاهره ، ومنها «سلطة الواقعية» في الإنتاج الأدبي ؛ وهو المبحث الذي اختص به الفصل الثاني من الباب الثاني ، فحاول أن يتبين مفهومهم لهذه السلطة،بوصفها بعداً من أبعاد الواقعية الجدلية التي ينافحون عنها في توجههم المنهجي ، ويتابعه في تقديراتهم لممارسة الإنتاج الأدبي وقراءاته كذلك ، في ضوء المعطيات التاريخية والتحليلات الاجتماعية التي تحكم العملية الأدبية/ النقدية برمتها في نظرهم .

إن واقع الحال في عهد الحماية قد فرض أن يكون الأدب المغربي وطنياً ملتزماً ، وفرض إجماعاً وجوب النظر إليه وتقويمه من ذلك المنطلق أولاً ؛ ولابد أن يكون الأمر مماثلاً في الشروط الاجتماعية اللاحقة التي تكسبه صبغة واقعية بالضرورة ؛ ولو أن هناك فرقاً جوهرياً بين «الواقعيين» لم ينتبه إليه «الشاوي» وأصحابه ، ويتمثل في أن الأولى كان يؤطرها فكر سلفي إصلاحي مهادن ، والأخرى تبتغي التثوير والتغيير والتحرير ، ومن ثم فسلطتها ــ إذا نظر إليها على أنها فعالية منهجية ــ تختلف اختلافاً كبيراً في مدى المساعدة على إدراك مكونات الواقع الجدلي ، وعلى إعادة إنتاجه وبلورته على المستوى الأدبي والنقدي أيضاً .

إن التجاوب مع تحديات الواقع ، والتسليمَ بسلطة الواقعية ، رهينان في تحليلات هؤلاء الدارسين أيضاً بدرجة الوعي الضابط لتقدير تلك السلطة ، والمتحكم في مستوى التعامل معها ، ونوعيته ؛ وهو وعي يتمثل في الإبداع كما يتمثل في النقد ، وقد يختلف باختلاف المنطلقات المنهجية أو القناعات الإيديولوجية ، وربما بنيت بعض الدراسات على تعقبه ومناقشته وتمحيصه . لذلك اتخذ الفصل الثالث من هذا الباب عنوان : «وعى المبدع ووعى الناقد» ، وحاول أن يتتبع مفهوم الوعي الذي تبنى به أكثرهم الوعيَ الإيديولوجي الناتج عن التحليل المادي للواقع الاجتماعي تمشياً مع المقولة التي ترى أن وجود المرء الاجتماعي يحدد وعيه ويوجه نشاطه . ومن ثم فهم يصنفون الوعي الذي تتضمنه الإنتاجات الأدبية المغربية الحديثة إلى وعي مزيف ، يتملص من تحديد الواقع التاريخي ، ويكابر في الاعتراف بتطوره الحتمي ، وإلى وعي صحيح ، يتمثل جدلية الواقع المضطرب ، ويسعى إلى إعادة إنتاجه في صيغة تقدمية ثورية تحريرية . ووعي الناقد مسؤول من هذا المنطلق أمام سلطة الواقع وسلطة التاريخ عن التمييز بينها ، وعن دحض الأول وترسيخ الثاني ، وذلك لمساعدة الكاتب والقارىء معاً على استكمال إنتاج النص وترجمته إلى فعالية وممارسة . ولا يخفى ما في كل ذلك من تغليب للنوعي الإيديولوجي ، وتغييب شبه كامل للوعي الأدبي ومقتضياته .

إن المرحلة الساخنة التي مر بها المغرب في السبعينيات قد ساعدت على انتشار مفاهيم واقعية/ جدلية في أوساط الأدب والنقد ، المرتبطة ارتباطا عضويا بالتغيرات الاجتماعية ، لكنها ساعدت كذلك على إغفال الكثير من خصوصيات الخطاب الأدبي ، علما بأن بعض « الواقعيين الجدليين المغاربة » قد كان لهم تطلع كبير للاستفادة من « البنيوية التكوينية » ، رغبة في استكمال ذلك الجانب ، وتحقيق « المبتغى الصعب للممارسة النقدية » ؛ وهو ما توخته دراسات أكاديمية لاحقة ، استعملت مفاهيم « بنيوية تكوينية » . وهذا ما يحاول الباب الثالث من هذه الرسالة أن يتبينه .

وقد اهتم الفصل الأول من هذا الباب باستعراض مبادىء المنهج البنيوي التكويني بين لوكاتش وجولدمان ، وتطرق لمفاهيم أساسية فيه ، كمفهوم البنية الدالة ، ومفهوم التناظر أو التماثل بين بنيات الأدب والبنيات الذهنية المولدة ، ومفهوم رؤية العالم والذات الفاعلة ، ومفهوم الوعي الكائن والوعي الممكن والوعي الزائف ، ومرحلتي التحليل والتفسير في إجراءات هذا المنهج ، كما حاول من خلال كتابات جولدمان دائما أن يجلى موقفه من المناهج الأخرى ، ويعرف الجوانب التصورية التي يختلف معها أو يريد تكملتها فيها ، كمفهوم الفاعل عبر-فردى (Transindividuel) أو مفهوم البنية التوليدية المرتبطة بالدلالة التاريخية /الاجتماعية ، وهو أكثر ما يميز « البنيوية التكوينية » عن البنيوية الشكلية السكونية من جهة ، وعن سوسيولوجيا المضامين من جهة ثانية ، وحتى عن السيكولوجية التي هي تكوينية على نحو ما . وقد ختم هذا الفصل بمناقشة بعض الانتقادات التي وجهت للبنيوية التكوينية ، وبعض التساؤلات المطروحة في شأنها . وعرض الفصل الثاني لتصور المغاربة لهذا المنهج ومدى استيعابهم له ، فاستخلص المفاهيم التي اعتمدها كل من محمد برادة وسعيد علوش ومحمد بنيس وحميد لحمداني مثلا ، وتبين أن برادة يركز على مرحلة التفسير في المنهج ، ويتمثله ممزوجا ببعض إنجازات البنيوية الشكلية وشعرية الخطاب الروائي ، في حين يركز علوش على مفاهيم « الوعي » ، محاولا ربطها بمفهوم الإيديولوجيا في علاقته التمايزية مع مفهوم « رؤية العالم » الجولدماني . وتصور بنيس البنيوية التكوينية بمثابة تكامل منهجي ضروري بين قراءة النص قراءة بنيوية محايثة ، وقراءته قراءة اجتماعية جدلية ، اعتمادا كذلك على مقولتي جولدمان في التحليل والتفسير ، وعلى إيمانه بدلالة الأدب الوظيفية في المجتمع ، فأبعده هذا التلفيق المنهجي عن الإدراك الشامل لنظرية جولدمان في أن كل تبنين داخل هو سيرورة في التشكل نحو درجة عالية من التجانس والائتلاف في بلورة رؤية العالم لدى مجموعة اجتماعية . أما لحمداني فيتمثل المنهج من خلال مقولات : الوعي الجماعي الكائن والممكن ، وتناظر البنيات الفنية والبنيات الذهنية ، الذي سمح بتجاوز المقارنة السطحية على مستوى المضمون العميق لرؤية الكاتب ، وكذا من خلال مقولة الفاعل الجمعي أو المبدع الحقيقي ، ومقولة

صياغة الفرد لوعى الجماعة وتفكيرها ، وقد أبعده الاهتمام بدقة العلاقة بين الظاهرة الأدبية والحياة الاجتماعية عن مفهوم المقابلة المرآوية البسيط ، فكان أقرب المجموعة إلى تمثل منظومة المنهج ، خصوصا فيما له علاقة بإدراك رؤية الواقع الاجتماعى فى الأدب وتحليله .

وحاول الفصل الثالث من الباب الثالث تتبع النتائج التى حققتها تطبيقات أولئك الدارسين لمفاهيم البنيوية التكوينية التى تبنوها وتقديرها فوجد أن برادة مثلا يقوم بلعبة تركيب مفاهيمية تطعم بحثه عن « رؤية العالم » فى الإنتاجات التى درسها ، لكنها مشوبة بشائبة اجتزاء المفهوم من تركيبته المنهجية الخاصة ، وتلقيحه بمفهوم أو مفاهيم تنتمى إلى منظومة أخرى ، وأن علوش يوظف مفاهيم « الوعى » توظيفا أقرب إلى الهيمنة الإيديولوجية منه إلى الرؤية التكوينية ، ولذلك لم يكن المنهج سلاحا كامل الفاعلية الإجرائية فى مقارباته .

وكذلك حاول بنيس قراءة المتن قراءة لغوية فنية داخلية،وقراءة اجتماعية خارجية،فحاذى خطوات المنهج البنيوى التكوينى ، لكنه قيد البنية الدالة بحكم إيديولوجى مباشر ، فصارت قاصرة عن التكوينية المطلوبة . واعتمد لحمدانى بعض التصنيفات المتعلقة برؤية الواقع التى تبلور هذه الرؤية وبما يناظرها من بنيات الواقع الاجتماعى « الشىء الذى جعل كل الجهاز المفاهيمى فى المنهج ، بما فيه مفهوم « رؤية العالم » ، معبرا لرؤية واقع أو موقف محدد فقط ، وجعل تصنيفاته « الرياضية » ذات سمت واقعى إيديولوجى أكثر منه بنيويا تكوينيا .

وهكذا يكون الدارسون المغاربة قد استوعبوا البنيوية التكوينية بدرجات مختلفة ، وطبقوها أو طبقوا بعض مقولاتها تطبيقات أدت إلى نتائج متفاوتة كذلك .

بيد أن التركيبات المزجية التى كان يقوم بها البعض فى أثناء ذلك ، والتى قد يكون فرضها مناخ الإشكالية المنهجية بصفة عامة ، قد فتحت منافذ على التنويعات التى حاول الباب الرابع من هذه الرسالة رصدها تحت عنوان :

« البنيوية التكوينية بين التأصيل والتجاوز » .

وقد اهتم الفصل الأول من هذا الباب بتنويعات البنيويين التكوينيين أنفسهم ، مثلما فعل لحمدانى حين استعان مرة بمفهوم الحوارية "Dialogisme" عند « باختين » فى مرحلة الفهم الجولدمانية ، وحاول تبرير ذلك بأن البنيوية التكوينية تعانى قصورا فى تحليل البنية الداخلية ، يمكن تكملته بهذا المفهوم .

وكان عبد الكبير الخطيبى يمتح من البنيوية التكوينية ومن غيرها بطريقة غير معلنة ، ويحاول نسج منهج تكاملى لمقاربة الرواية المغربية ، لكن تنويعاته لم تفده بقدر ما كانت ستفيده مفاهيم البنيوية التكوينية لو التزمها وعمقها . ومثل ذلك حدث لإدريس بلمليح ، الذى حاول أن يمزج مفهوم « رؤية العالم » الجولدمانى بتحليلات « سيميولوجية » ، لاستخلاص « الرؤية البيانية عند الجاحظ » .

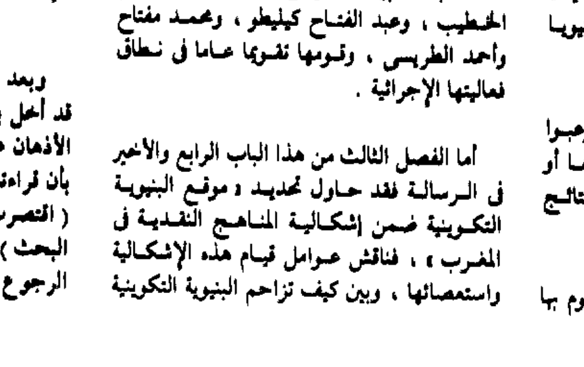
واهتم الفصل الثانى تحت عنوان : من البنيوية التكوينية إلى البنيوية الشكلانية ، بتنويعات الشكلانيين المغاربة ، التى اعتمدت بعض النظريات الحديثة فى اللغة والأسلوب وشعرية الخطاب الأدبى ، فعرض لمحاولات إبراهيم الخطيب ، وعبد الفتاح كيليطو ، ومحمد مفتاح وأحمد الطريسى ، وقومها تقويما عاما فى نطاق فعاليتها الإجرائية .

أما الفصل الثالث من هذا الباب الرابع والأخير فى الرسالة فقد حاول تحديد « موقع البنيوية التكوينية ضمن إشكالية المناهج النقدية فى المغرب » ، فناقش عوامل قيام هذه الإشكالية واستعصائها ، وبين كيف تزاحم البنيوية التكوينية فى مرونة تامة وانفتاح كبير على بقية العلوم ، لفرض وجودها على المناهج التقليدية والتجديدية ، وذلك من خلال استجابتها لبحث الدلالات النصية فى مبناها ومعناها ، وصولا إلى تحقيق فعالية كبيرة فى المقاربة ، ونتائج فى التحليل ، لم يوفق إليها غيرها بمثل توفيقها ، وتفوقها ، ولو أنها ما زالت بحاجة إلى مزيد من التمثل والتعميق فى الفكر النقدى المغربى ، كى يستطيع الاستفادة منها رصيدا معرفيا مهما فى مواجهة الحاجة المنهجية الماسة .

وأما خاتمة الرسالة فقد حاولت إعادة طرح الإشكالية وفق مسار البحث وفى ضوء النتائج التى توصل إليها ، وانتهت إلى أن الفكر النقدى المغربى الحديث يعانى أزمة حضور المنهج كما يعانى أزمة غيابه ، وحاولت من خلال استشراف آفاق التأسيس التنظيرى فى النقد العربى المعاصر أن تطل على مشاريع الكتب التى لم تكتب بعد .

وفى الأخير تجدر الإشارة كذلك إلى أن هذه الرسالة قد أخذت مادتها الأولية من مصادر متنوعة ومتفرقة ، جمعت بين أكثر من مائتى مصدر ومرجع باللغتين العربية والفرنسية ، منها كتب وأبحاث ومقالات وترجمات ، كما اقتضت الرجوع كذلك أو استشارة ما يزيد على الثلاثمائة مرجع آخر . وطبيعى أن القائمة المرتبة فى آخرها لا تضم إلا ما له علاقة مباشرة بتضمن أو معالجة تلك المادة النقدية المنهجية المتسمة بكثير من الصعوبة والحيوية والإفادة .

وبعد فإن المؤمل ألا يكون هذا الموجز السريع قد أخل بالصورة الحقيقية التى ينبغى أن تنطبع فى الأذهان عن هذا العمل المتواضع ، مع العلم التام بأن قراءته أو الاستماع إليه ما هى إلا فكرة إجمالية (اقتصرت بخاصة على النتائج المستخلصة من البحث) ، ولن تغنى بحال من الأحوال عن الرجوع إلى الرسالة كلها .



مع المجلات الأدبية العربية

مقاربات ومداخلات نقدية

وليد منير

● مجلة الأقلام العراقية ، العدد الخامس - أيار ١٩٨٩ .

فى دراسة بعنوان « البنيوية والشعر فى المنظور النفسى » يحاول الدكتور « ريكان إبراهيم » رصد مجمل العلاقات المهمة بين البنيوية والشعر وعلم النفس ، وفهمها ، وتحليلها .

وهذه الدراسة مثيرة من حيث كونها تعمل على ثلاثة محاور رئيسية (الفلسفة ، اللغة ، علم النفس) فى سبيل جلاء الأفكار الجمالية الخاصة بعملية الإنشاء الشعرى ، وشرح ميكانيزماتها المختلفة ، تأسيساً على نوع من الاقتران بين فاعليتى : البناء ، والتعبير ، وذلك بالقياس إلى الأصول النفسية التى تدفع إلى قيام علاقةٍ ما بين هاتين الفاعليتين .

ومادام كل عمل مثير بطبعه يخطفنا من حيادنا ، فيفتح حقلاً واسعاً من الاستجابات بداخلنا ، فلابد أن نجد أنفسنا مدفوعين إزاءه بالرغبة فى مقاربته على نحو يجعلنا نراجع أنفسنا فيما نراجعه ، ونُعَدِّلُ من مسار أفكارنا فيما نُعَدِّلُ من مسار أفكاره . ومن شأن هذا الجدل أن يُعَمِّقَ إدراكنا المعرفىَّ ، ويؤصِّلَ وعينا النقدى ، ويشرفَ بنا على آفاق أكثر تجدداً واتساعاً وحيوية ..

● البنيوية ، الظواهرية ، الجشتالت : مناطُ التشابه لا يلغى مناطَ الاختلاف :

يقول « مارك أنجينو » : « منذ خمسة عشر عاماً كان يقال بأن كل مادة دراسة ، اللهم [إلا] إذا كانت ذات شكل غير متبلور ، تتوفر [كذا] بالضرورة على بنية . وبهذه الصورة فالجميع كان بنيويًّا دون أن يعرف ذلك » . ومما لاشك فيه أن هذا « المشترك الأعظم » بين كثير من التنظيرات المهمة ، وأعنى به الالتفات إلى دراسة « النظام الذى تتشكل وفقاً له الظاهرة » ، يغرى الباحثين برصد « قيم التشابه » وعدِّها أساساً توليدياً ، دون قياس مدى هيمنة هذه القيم داخل النظام الواحد من ناحية ، ودون الانتباه الى « قيم المخالفة » التى تتمثل بين نظامين ينطويان على « قيم تشابه » بعينها من ناحية ثانية .

إن فكرة (الكل) ، التى تمثل حجر الزاوية فى نظرية « الجشتالت » ، أو فكرة (التمثل الخالص للموضوع) ، التى تعد أساسا لفلسفة الظواهر - هاتان الفكرتان لا ينبغى لهما أن تصيرا نواتين مولدتين ، بمجرّد النظر ، لفكرة ثالثة تحتنق مفهوم (الكل) ومفهوم (التمثل الخالص للموضوع) إلا بالقدر الذى تثبت الأخيرة من خلاله أن منظورها لماهية (الكل) وماهية (التمثل) تخضع للمنطق نفسه .

يحاول « ريكان إبراهيم » أن يرجع البنيوية بوصفها حركة معرفية إلى كلٍّ من فلسفة الظواهر ونظرية الجشتالت - على ما بينهما من تباين فى الأصل - ليدمج بين نزعة « الوصف » وتصوُّرِ « الوحدة » (وبذلك تصير البنيوية فى أبسط أشكالها المفهومية « وحدة وصفية » مُغْلِقَةً للشىء ») فيقول : « لقد وجدت هذه المدرسة الظواهرية أن هناك مدرسة خاصة مهيأة لاحتضانها وتنظيرها تتناسب وما تهدف إليه » (ص ٢٥) . ويقول : « . . . وعندما قامت مدرسة الجشتالت ، فإنها قامت على الأساس الهيلى (الفينومينا) ، وعدت الظاهرة المعرفية معطى اجتماعياً بالموجد الأول لها : المجتمع . فهى إذن متبنية بالضمن للحالة الوصفية . وهكذا التقت الجشتالت من جديد مع البنيوية فى الذهاب بالوصف مذهب الإيمان والاعتقاد الصارم » (ص ٢٧) .

وبداية ، فإن لنا على هذا الربط ثلاث ملحوظات رئيسية :

١ - من الأَوْلَى إرجاع الجذر الفلسفى للحركة البنيوية بوصفها حركة معرفية إلى الفلسفة الكانتية ؛ تلك الفلسفة التى انشغلت بالبحث عن نسق شامل يُمَثِّلُ أساساً لتفسير مظاهر التاريخ الخارجية ، بحيث يتعالى هذا النسق على فكرة (الزمان) ليحتفظ بمطلقٍ جوهرىٍ باطنٍ لا ينال منه تغير أعراضه .

٢ - لا تقنع البنيوية - مثلما تفعل نظرية الجشتالت - بتأكيد فكرة (الكل) بماله من سبق على عناصره الأولية أو الجزئية ، وإنما تنظر

إلى الكل بوصفه علاقةً متشابكة بين عناصره ، وتسعى - من ثَمَّ - إلى تحليل عمليات التفاعل الباطنية ، واستنباط الكيفية التى تنتج قانون « الوحدة الشاملة » أو « النظام المركّب » .

٣ - تستهدف فلسفة الظواهر (الفينومينولوجيا) الظاهرة قصداً ؛ أى أنها تدرس موضوع الوعى أو معطاه بصورة وضعية ، وتنفذ إلى ماهيته . وقد اعترض « هوسيرل » اعتراضاً جهيراً على نظرية الجشتالت ، ناعياً على أصحابها أنهم قد نظروا إلى الوعى بوصفه كلاً نظرتهم إلى أى مجموعة طبيعية فى العالم ، دون تحديد جذرىّ لمفهومه ، بل إن « فلسفة الظواهر ، على يد « هوسيرل » ، قد خاضت صراعاً ضارياً ضد « علم النفس » ذاته ؛ إذ كان « هوسرل » يرى أن علم النفس يتكلم دوماً باسم « الذات التجريبية » التى لم تكن تُمثّل لديه محوراً أصيلاً وحقيقياً .

● نقاط التقاء أم تقاطع مفهومات ؟ :

وبالرغم من بروز حقائق تاريخية لافتة فى الملحوظات الثلاث (حيث يعمد ريكان إبراهيم إلى إغفال هذه الحقائق) ، يستمر الباحث فى الربط الثلاثىّ (مصرّاً بذلك على أن يحدث قطعاً تاريخياً يؤكد هو نفسه الوقوف على نقيضه دوماً) بين البنيوية وفلسفة الظواهر ونظرية الجشتالت فيقول : « بهذا تدلل المدرستان - البنيوية والجشتالت - على أن الظاهرة (الكل) يمكن أن تؤخذ وتدرس بدونما شديد حاجةٍ إلى استجلاء أثر عناصرها . إن المصدر الأساس لتوجه الجشتالت إلى قبول الظاهرة للدراسة والمتابعة هو الإقرار بعلم الهيأة Phenomenology . فلما كانت الهيأة بما توفره من اكتفاء واستغناء عن حاجات النقد والمناظرة ، غنية عن الذهاب بها إلى المقارنة بسابق فكرى أو لاحق وجدانى أو عقلى ، فإن الشكل - بالإطار الوصفى أو الظاهرى - يعد حالة مقنعة للجشتالت عن البحث فى التراث أو البيئة الصانعة له » . (ص ٢٦) .

وريكان إبراهيم يحصر نقاط التقاء البنيوية والجشتالت فى أربع : التركيب ، والتحول ، والقطيعة ، والوصفية . والتركيب عند الباحث (بالنسبة لما عليه كلٌ من البنيوية والجشتالت) « شكل له إطارٌ وصفىٌ أو ظاهرى » (ص ٢٦) حيث إن (الكل) فى حالته المعزولة عما حوله ، أى فى حالة قطيعته ، « هو محصّلة أجزائه » (ص ٢٧) . والعجيب أن البنيويين - دون استثناء تقريباً - يؤكدون العنصر التركيبىّ بوصفه شبكة من العلاقات الباطنية المتفاعلة ، وينظرون إلى (الكل) بما هو كيفٌ لا كمٌ ؛ أى بما هو العلاقة بين أجزائه لا بما هو مجموع أجزائه أو محصلتها .

وبصدد التحول يقول الباحث : « إن قبول البنيوية والجشتالت بسكون الظواهر لو حصل لصار إقراراً صعباً بشيخوخة الحضارة ، وتوكيداً على احتمال قيام أطلال تاريخية لظواهر عديدة أطفأها زوال الحاجة إليها » (ص ٢٧) . وبغضّ النظر عن التشكك فى (لو) من ناحية ، والإيغال فى ضبابية التعبير المجازىّ من ناحية أخرى ، فإن البنيوية - على الحقيقة - لا تقبل بسكون الظواهر بقدر ما تدرس الظواهر فى سكونها ؛ أى فى آنيتها ، وذلك دون أن تغضّ طرفاً عن نظام التحولات فى داخلها بما لا يمنع مطلقاً من إدراج بنيةٍ ما فى بنيةٍ أكبر منها . إن التشكل فى صور عدة ، وفى مستويات متدرجةٍ ، وفى مراكز وأطراف متبادلةٍ ، وفقاً للسياقات التاريخية المختلفة ولقيمها المهيمنة ، هو المعنى البنيوى للتحول ، وهو البديلُ الموضوعىُ لافتراض السلسلة المنتظمة الحلقات فى خطٍّ صاعدٍ رأسياً .

أما بالنسبة لمفهوم القطيعة فيقول الباحث : « الظاهرة عند اكتسابها صفات وسمات عناصرها الداخلة فى تركيبها ، تحقق حالة قطع زمنى للسابق عليها . ولما كان الزمن هو أحد عوامل التاريخ بمفهوم الصنع والديمومة والتلاحق والاستفادة والأثر المستمر ، فإن إحداث حالة القطع فيه يعنى حالة قطعٍ فى التاريخ » (ص٢٧) .

والحقيقة أن الآنية - فيما نرى - ليست ما أشار إليه « باشلار » بقوله « إن اللحظة زمنٌ معلقٌ بين عدمين » ؛ فاللحظة نفسها تنطوى فى حضورها الناشىء على مقتنيات الذاكرة ، وعلى خبرة « ما قبل » فيما تجعل من اللحظة التى بعدها إمكانيةً على أهبة الحضور والمثول ، ولسوف تنطوى هذه اللحظة ، لحظة « ما بعد » فى جوهرها ونتوئها على اللحظة التى سبقتها . الآنية إذن إمكانية ديمومة ؛ وهى لا تمثل فى كليتها انقطاع المتصل ، وإنما تمثل اتصال المنقطع .

إن تضمن الظواهر بعضها لبعض ، والتداخل فيما بين عناصرها بصورة ما (وهو ما يعرف بالتناصِّ على المستوى الأدبى) ، برغم الاختلاف الواضح بينها فى اللحظة التاريخية ، لما يدل على أن القطيعة الإبستمولوجية مجرد خداع بصرى ، فالانقطاع ليس إلا إظهاراً Ostension - بالمعنى الترامى للمصطلح - للشىء على نحو يميِّزُ ماهيته ، وذلك بغرض تأكيد الخاصية الذاتية لوجوده فى لحظةٍ بعينها . إن الوجود واحدٌ ومتصلٌ ، ولكن الوظائف هى التى تتغير . وهذا التغير هو ما يوحى بهذه القطيعة . ومادام بإمكان العضو تغيير وظيفته كما يقول « جان بياجيه » ، وبإمكان الوظيفة أن تمارس بواسطة أعضاء مختلفة ، ومادام من المعتاد - كما يؤكد بياجيه أيضاً - أن تغير بنية ما وظيفتها على حسب الحاجات الجديدة التى تطرأ على المجتمع ، أفلا يكون التاريخ بذلك هو منحنيات التجدد الوظيفى لبنيات ثابتة ؟

وفى معرض الحديث عن الوصفية (نقطة الالتقاء الأخيرة أو المفهوم المتقاطع الأخير على حسب زعمنا) يقول الباحث « والبنيوية . . . . إنما تؤطر حالة وصفية خاصة بالنوع المعرفى . والبناء فى النصوص أقدر لديها من محتواها ، لسبب رئيس مؤداه أن المحتوى هو مجمل خواص العناصر التى تعمل بمفهوم النسبة والتناسب فى إقامة العلاقة بعضها باتجاه إخراج المجمل إخراجاً نهائياً . ولما كانت النسبة تعنى حالة اقتطاع أو إذابة لبعض هذه الخواص فى العناصر لصالح إبراز المحصل ببزة جديدة ، فإن ذلك يعنى لديها (المدرسة البنيوية) أن المحتوى حالة متغيرة - كماً وكيفاً - بتغير الثقافة ثم الحضارة ثم المدنية التى عليها المجتمع فى آنه الزمانى والمكانى . والثابت فى ذلك المجمل هو بناؤه الذى يستلّ صوره الوصفية وهيكله من البناء الاجتماعى المتصور للمعرفة » . (ص ٢٧) .

بيد أن البنية ليست سوى الشكل الذى يؤسس فيه المحتوى وجوده من خلال علاقات محددة . ومن ثَمَّ فالبناء فى النصوص ليس أقدر - لدى البنيويين - من محتوى تلك النصوص ، ولكنه - بالأحرى - كيفية تجَلّى هذا المحتوى وفقاً لقوانينه المنظّمة . إن أسبقية (الشكل) على (المضمون) [بالتعبير النقدى الكلاسيكى] لم تُمثّل يوماً (وإن نصور

البعض غير ذلك) أساساً لـ (وصفية البنيوية) ، ولكن تَشَكُّل المضمون فى شكل بعينه (لماذا ؟ ، وكيف ؟) هو الأساس لهذه الوصفية ؛ أى أن العلة والعلاقة هما مناط الوصفية البنيوية . ومن ثم فإن المحتوى ليس « مجمل خواص العناصر التى تعمل بمفهوم النسبة والتناسب فى إقامة العلاقة ببعضها باتجاه إخراج المجمل إخراجاً نهائياً » ، وإنما هو - على النقيض من ذلك - صورة العلاقة بين العناصر التى تتشكّل خواصها وفقاً لهذه العلاقة باتجاه بنيةٍ يعمل فيها التفاعل الكلى (تحت شرط النسبة والتناسب) على إنشاء حركة داخلية متوازنة تنطوى كليتها على تحولات متدرجة . والنسبة ، إذن ، لا تعنى قط « حالة اقتطاع أو إذابة لبعض هذه الخواص فى العناصر لصالح إبراز المجمل فى بزة جديدة » : وإنما تعنى حالة (تدرج تحويل) بما تشى به هذه الحالة من انطواء العناصر المهيمنة على العناصر الهامشية ، واحتواء خواص الأولى للثانية . والبناء الذى « يستلّ صوره الوصفية وهيكله من البناء الاجتماعى المتصور للمعرفة » لا يعكس مضمون هذا البناء ، وإنما يعكس كيفية تَشَكُّل هذا المضمون (فى النص الفنى مثلاً) فى علاقات مفارقة لعلاقات الواقع الأصلية ، ومن ثَمَّ فهو يستولد خاصية الاستقلال الجمالى أو المعرفىّ للنص من رحم خاصية السياق التاريخى .

ومادام الأمر كذلك ، فظننا أن نقاط الالتقاء الخاصة بالتركيب ، والتحول ، والقطيعة ، والوصفية - بين البنيوية والجشتالت - ما هى - على الحقيقة - إلا نوع من تقاطع المفهومات . إنها زوايا النظر التى تتقاطع إزاء موضوع واحدٍ فى فضاء التأمل المعرفى . وفى زوايا النظر تلك من المخالفة والتباين أكثر وأعمق مما فيها من الشبه والائتلاف .

● **الشعر فى البنيوية :**

فى عنوان (البنيوية فى الشعر) شىءٌ من (تحصيل الحاصل) ومثله بيت الشعر المشهور (بما فيه من دعابة) :

كـأنـنـا والمـاء مـن حـولـنـا
قـومٌ جـلـوسٌ حـولـهـم مـاءُ

فكل شعر لابد أن يحتوى على بناء ، بما لهذا البناء من عناصر أو عوامل تكاد تكون أوّلية ؛ فالصورة والنحو والموسيقى أصولٌ بدهيةٌ من أصول الإنشاء الشعرى . ولكن الباحث بعيد طرح هذه الأصول من وجهة نظر التأويل اللاتاريخى لمفهوماتها كى يدلل - دون كلل - على مقولة (القطيعة) التى توصم بها البنيوية . وقد فضلنا - والأمر كذلك - أن نجعل لحديث الدكتور « ريكان إبراهيم » فى هذا الموضع عنواناً معكوساً - ربما كان أكثر وفاءً بقصده - هو (الشعر فى البنيوية) ؛ أى الشعر فى المنظور البنيوى ، كيف يكون ؟ وكيف يفعل ؟ .

يبنى الدكتور « ريكان إبراهيم » نتائجه بصدد (التزامن) و(الصورة) على مقارنة سريعةٍ بين المجتمع الجاهلىّ والمجتمع المعاصر ، وذلك من خلال شعر كلٍّ منهما ، فيقول - مشيراً مرةً أخرى إلى فينومينولوجية النظرة البنيوية : « يظل الشعر فى عرف البنيوية هيأة اجتماعية ؛ فإذا أخذنا محتويات الشعر الجاهلى من غزل ، وحاولنا مقارنتها بمحتوى الشعر العربى المعاصر من الغزل أيضاً ، لوجدنا تبدلاً فى الكيف ؛ فإلحاحات الشاعر فى العذرية والوفاء ونوع المادة الخاضعة للتغزل بأنحاء الجسد وإثاراته هى المفترض الكيفى للتبدل طبقاً لتغاير المجتمعين : ذاك الجاهلى وهذا المعاصر . وحين تغاير هذا الكيف ، زحف المحتوى بالضرورة لممالأة البناء ومجاراته » (ص ٢٨) .

ويستخدم الباحث كلمة (هيئة) دائماً فى معرض تأكيده للظاهراتية البنيوية ، وهو يخلط هنا بين (المحتوى) و (الموضوع الجمالى) ؛ فينسب التغير (التبدل الكيفىّ) إليهما بالتناوب ؛ على حين يقصد أن ينسبه أصلاً إلى المحتوى أو المضمون ؛ إذ إن الموضوعات الجمالية (الحب العذرى - الوفاء - الجسد) لا تتغير بوصفها موضوعات (وفى الشعر الرومانسى المعاصر مَثَلٌ حىٌّ على ذلك) وإنما تتغير مضموناتها . وهو إذ ينسب التبدل الكيفى إلى المضمونات نظراً للتباين الاجتماعى التاريخى ، فيجعل بذلك السَّبْق لهذه المضمونات ، يعود - فى غمرة الارتباك الاصطلاحى - فيجعل المضمونات تابعةً للأشكال المتغيرة بوصفها متغيرات مستقلة ، فيقول « وحين تغاير هذا الكيف ، زحف المحتوى بالضرورة لممالأة البناء ومجاراته » .

وعلى مستوى (الصورة الفنية) فى المنظور البنيوى يؤكد الباحث أن « الجملة الشعرية نزولاً إلى الكلمة الشعرية فى تراث ما قبل الإسلام امتلكت من الصورة البنائية ما لم تمتلكه الجملة الشعرية والكلمة الشعرية المعاصرة » (ص ٢٨) . وهو يضرب مثلاً على ذلك بـ « أبيت اللعن » و« عم صباحاً » ، و« ثالثة الأثافى » ، و« ثكلتك أمك » ؛ أى أنه يتخذ من « التركيب المسكوك » أو ما يشبهه عينة تمثيلية للنظر فى حالة البنية الثقافية ، ثم يتساءل : « وأين أثر هذه المقولة فى معاصرتنا وشعرنا ؟ لا شىء يذكر » . ولكنه يستدرك : « ولكن الشىء الذى تؤاخذ به البنيوية فى إصرارها بالمناداة بالقطع التاريخى هو استمرار فهمنا لهذه الأنماط من الصور الفنية على الرغم من تقادمها وانتفاء حاجاتها . وإذا كان إبطال العمل بها مؤشراً لضرورة التحول البنيوى الاجتماعى ، فإن استمرار أثرها فينا ، بلغة الفهم على الأقل ، عامل من عوامل ديناميةالتاريخ لا قطعه » ، (ص ٢٨) .

وفى الحقيقة أن القطيعة المزعومة إنما تحدث فقط على مستوى البنية السطحية للتعبير (نظام المفردات) ، فيما تظل البنية العميقة (بنية الدلالة) واحدةً فى اتجاهها ، وذلك من حيث تجذُّر مفهومات الوجود الأساسية فى الوعى الإنسانى (الزمن - الأنا - الآخرون) .

إن كل عصر يسكُّ تراكيبه الشائعة . واستمرار فهمنا للأنماط القديمة من الصور لا يعدو كونه نفاذاً إلى البنى الأساسية فى الوعى ؛ تلك البنى الثابتة تقريباً فى مفهوماتها المتصلة بالوجود . فإذا أكدنا ما قلناه من قبل من كون القطيعة المقصودة ليست سوى انقطاع ماهوى (على المستوى الوظيفى) لتأكيد الخاصية الذاتية لوجودٍ ما فى لحظةٍ بعينها ، فإن هذا الانقطاع الماهوى ينمّ عن نفسه فى إبراز هذه اللحظة بوصفها وقفةً فاعلة . إن هذه اللحظة (وهى ليست معلقةً بين عدمين) تجسيدٌ للديمومة فى حضورٍ آنىٍّ حاد ، واستجماعٌ للشتات المتجزىء (الماضى ، الحاضر ، المستقبل) فى جزئية الحاضر الفريدة ؛ فى الوحدة الموسومة باسم (الآن) . إنها البحث عن القيمة المتكررة بوصفها قيمة ثابتةً فى منظومة المتغيرات ، واستقطابها بما هى جوهر الوجود . بمعنى من المعانى أيضاً ، فالحضور الماهوى استخلاصٌ لبنيةٍ عميقةٍ قارّةٍ ، تكمن وراء السطح . وهذه البنية بالأحرى بنية

دلالةٍ منتجة لأشكالٍ تاريخية متباينةٍ في التعبير ؛ أي أنها العضو الذي يمارس وظائف متجددةً بحسب تباين سياقاته ، دون أن يغير جوهره .

وفي وسعنا القول ـ تأسيساً على ذلك ـ إن :

(أنماط قديمة)		(أنماط جديدة)	
	عم صباحاً		صباح الخير يا . . .
	عفا رسم دار		وافترقنا
	يا صاحبيّ		يا صاحبي
	وقوفاً بها صحبي		يا أصحابي
			يا سيدي

هذه الأشكال من التعبيرات الشائعة إنما تتغير بتغير الوظيفة ، ولكن بنية الدلالة في التعامل مع (الزمن ـ الذات ـ الآخر) تظل هناك على مستوى أعمق واحدةً في مفهومها على هذا النحو :

الزمن = حاضر يجلب حاضراً .
حاضر يجلب غائباً .

الذات = وحدة تؤكد صورتها في نفسها .
وحدة تؤكد صورتها في الآخر أو في الآخرين .

الآخر = حاضرٌ أو غائبٌ ، أو حاضرٌ وغائبٌ في آن .

وحين ينتقل الدكتور « ريكان إبراهيم » إلى (المستوى النحوي) ، وهو مستوى فارق حقيقة في بناء لغة الشعر ، يتكلم عن الإعراب فيسحب عليه النحو كله . وبدلاً من أن يدرس (فاعلية الترابط) يكتفي بالإشارة إلى بعض الظواهر المعروفة ، كأسبقية الاسم على الفعل ، أو الفعل على الاسم ، والتقديم ، والتأخير . . . . إلخ . وظني أن الأَوْلَى بنا في هذا المضمار أن نتكلم عن (بنية النحو الشعري) بوصفها أساساً لبنية التعبير . إن (نحو الشعر) هو الاختلاق اللساني - بتعبير ياكوبسون - الذي يضطلع بمهمة التسمية ، ومن ثمة يضطلع بمهمة التجوُّز النحوي التنقلي . و (التوازي النحوي) عن طريق (التشبيه بواسطة المشابهة) ، و (التشبيه بواسطة المغايرة) ، هو المهمة البحثية الملقاة على عاتقنا فيما يقول « ياكوبسون » أيضاً .

والنحو بذلك المعنى - على النقيض مما يظن الدكتور « ريكان إبراهيم » - هو المتدخل الفاعل في « المحتوى وحيثه ومآله » . والمحتوى الذي يشكله (نحو الشعر) ، إذن ، ليس « أسيراً من أسرى البناء » ولكنه البناء ذاته . وعندما قال « عبد القاهر الجرجاني » إن « الشعر هو إقامة النحو » إنما كان يعنى أن القصيدة هي بناؤها ، وأن البناء (أو النظم بتعبير عبد القاهر) ، هو متواليات الجمل التي تأخذ شكلاً خاصاً من التركيب والإسناد بما يجعلها شعراً لا نثراً .

● الشعر ، وعلم النفس البنيوي :

وتحت عنوان « البنيوية الشعرية في علم النفس » يحاول الدكتور « ريكان إبراهيم » أن يضع يده على الأصول النفسية لقيام علاقة من نوع ما بين البنيوية بوصفها تنظيراً والشعر بوصفه ظاهرة . وفي إطار (الظاهرة / الفهم) ينحو الباحث منحى أقرب إلى علم اجتماع الثقافة منه إلى علم النفس ؛ فتبدو الملاحظات المستقاة من مادة علم النفس كما لو كانت رتوشاً سطحياً في البنيان النقدي الذي يقيمه الباحث . والملاحظات الأولية الأربع التي يوردها الباحث (الإقرار اللاشعوري بأثر الهيأة الاجتماعية في الفرد المنتج - إيقاف الأثر التاريخي في الاكتساب المعرفي وتعطيل العمل العقلي - الشعر صورة وصفية من صور وصف الإنسان الشاعر ؛ أي الصورة أو الصيغة « جشتلت » في مواجهة كلٍ من التحليل والجدل - الغنائية الشعرية بوصفها استظهاراً) ملاحظات تعتمد الخلط بين المستويات دون أن تدقق في كيفيات إنتاج العلاقات المتبادلة بين هذه المستويات ، وذلك إلى الحد الذي ينشقُّ فيه الأساس النقدي النفسي إلى ثلاثة مجار يعدها الباحث محتويات بنيويةً فارقة بين البنية والبنية من جهة ، وبين التحول والتحول الآخر من جهة ثانية : الميثولوجيا - المدنية - الانتماء .

وربما تبيَّنَّا الثِقَلَ التأويليَّ الوحيدَ في كلام الباحث عن (الشعر - البنيوية - علم النفس) كامناً في قوله « إن البنيوية الشعرية لدى الشاعر نرجسية في حالٍ من أحوالها ؛ لأن النرجسي يرفض الاعتراف بماضيه ضعيف التكوين ، منسوخ القوى . والنرجسي بذلك مَيَّال إلى الرضا به بما هو عليه ؛ فالبيئة المتدنية ، ووضاعة المحتد ، ودناءة النسب ، وأخطاء الأم ، وابتذال الأب ، ورداءة الأرومة ، عوامل محللة للبنية المعاصرة التي اكتسبها الشاعر بكفاحه وجهده . وهي بذلك عوامل قاتلة للأنا المتحقق الجديد بما هو بنية يقاتل الشاعر بالأظافر من أجل استمرارها . وحين تكون عوامل التحليل في الشاعر إلى معاش ونسب وأمومة وأبوة أكثر إشراقاً وأسطع صورة من واقع الشاعر حين يكون في بنية أو هيأة اجتماعية خاصة به مليئة بالابتذال والوضاعة والتشرد والضياع ، فإن صورة أخرى من النرجسية سرعان ما تبرز لديه ، متمثلة في اعتداده بصورته الجديدة ، التي يعدها ثورة على الأصول والرقابة والمحافظة والأعراف ، ويظل متقمصاً لبنيته الجديدة على أية حال . إن هذا هو الجذر الأول - حضارياً - من متلازمة (البنيوية - الشعر - النرجسية بما هي علة نفسية) ، ص ٣٠/ص ٣١ .

بيد أنه من الصعب أن نعرف إلى أي مدى - على الحقيقة - يمكن أن تكون البنيوية الشعرية لدى الشاعر نرجسية في حال من أحوالها ، كما أننا لا نستطيع التسليم - للوهلة الأولى - بكون النرجسية بما هي نزوع نفسي - مفتاحاً للعلاقة بين الظاهرة والفهم ، اللهم إلا إذا انتقلنا بمفهوم (التصور الخيالي) لدى الطفل في مرحلة المرآة (على أساس من تضمنه علاقة نرجسية بالذات ، بالرغم من شرط وجوده في

علاقة ثنائية بالآخر) انتقالاً آلياً وسطحياً إلى تحقق هذا التصور . الأول - فيما نرى - أن يتم النظر في علاقة (الشعر/علم النفس البنيوى) على أساس من كَوْن اللغة موضوعاً للاوعى ؛ ومن ثَمّ البحث في كيفية الإنتاج الشعرى بما هو بؤرة للنشاط الاستعارى والرمزى على المستوى النفسى .

إن هناك دوماً - كما يقول « لا كان » شيئاً في اللغة يكمن فيما وراء الشعور ، وهذا الشيء هو « خطاب الآخر » الذى ينطق باسم الأنا . وعلى كل باحث في علاقة بين الشعر والنشاط النفسى أن يحاول استكناه بنية خطاب الآخر في خطاب الذات ، حيث تحدد الوظيفة الرمزية وجودنا ، وحيث تُفهم الذاتُ بوصفها نتاجاً لنظام الرمز (وهو النظام الثالث في كل رؤية بنيوية بعد نظام الواقع ونظام الخيال) . وقد كان جديراً باستكناه من هذا النوع أن يفضى بالباحث إلى تلمُّس مفتاحين مهمين للعلاقة بين (الشعر/النشاط النفسى) وهما : الإحلال Displacement بما هو عملية يمكن بها لصورة أن ترمز إلى غيرها من حيث هى بديل مكافىء ، والاستدماج Internalization بما هو توحد الفرد مع الأخرين واستدماج مستوياتهم .

إن الشاعر ــ بالأحرى - يمتلك جدلاً ما بين نزوع (التوحُّد) ورد الفعل التفكيكى الذى يتميز بتطور نظامين أو أكثر من أنظمة الشخصية المستقلة نسبيا لدى الفرد ذاته . وهذا الجدل الخلاق بين (الوحدة) و (التعدد) هو ما يفضى به الى شكل من أشكال التمثيل النفسى Psychodrama في اللغة الإبداعية بوصفها تعبيراً وتصويراً في آن . وكل تجاهل أو إغفال لشبكة العلاقات المعقدة بين هذين المستويين كفيلٌ الا يبلور سوى بعض النتائج السطحية المشوهة لمسألة (الشعرى/النفسى) بوصفها نظاماً من الفاعلية المتبادلة .

● مجلة أدب ونقد ، العدد ٤٧ ، مايو/يونيو ١٩٨٩

يتناول الدكتور « شكرى عياد » مفهوم (أدبية الأدب) بالتأريخ والتحليل ، رابطاً بينه وبين الظرف الاجتماعى ، مُبيِّناً بداهته ، وموضحاً أبعاده ، وكاشفاً عن مهاده . وفي معرض حديث الدكتور « شكرى عياد » عن هذا المصطلح المهمّ نراه يلتفت إلى بعض المسائل الأساسية التى تبدو على قدر كبير من الأهمية ، فيؤكدها ، ويجلوها ، ويضيئها . ومن هذه المسائل :

١ ـ الأدب بوصفه إنتاجاً يقتضى منتجاً ومستهلكاً وسوقاً .

٢ ـ الضرورة غير النفعية للأدب .

٣ ـ علاقات التشابه والاختلاف بين الأدب وسائر الفنون الأخرى من حيث القدرة على الإفصاح والتعبير .

وبالرغم من كَوْن الدكتور« شكرى عياد » قد عرض لهذه المسائل الجوهرية في عجالة فإنه قد استطاع في إيجاز وتكثيف نادرين أن يوضحها ويُبَسِّطَها في غير إخلال ، وأن يمهد بها تمهيداً مفيداً للكلام عن المصطلح المعنىّ .

بيد أن الدكتور « شكرى عياد » لا يلبث أن يقع ، في أثناء حديثه عن مصطلح (الأدبية) ، في مشكلين مُحيِّرين هما : عدم الدقة في الطرح ؛ والتناقض . ومنشأ هذين المشكلين ـ فيما نرى ـ يكمن في :

ـ سهولة الافتراضات المنطقية التى يبدأ بها تحليله أحياناً .

ـ الاستسلام لبعض التصورات التى تغرى بها بعض الوقائع المباشرة دون تمحيص دقيق لهذه التصورات البدئية .

ـ عدم قياس طَرحه الجزئىّ على رؤياه الكلية التى تبلورت من قبل في كتابات متعددة .

يقول الدكتور « شكرى عياد » : « . . . ومن ثَمّ فطبيعى أن يتبع التساؤل عن قيمة الأدب بوصفه نشاطاً إنسانياً ، أو قيمة عمل أدبى بالذات ، سؤال أسبق وألزم للنظر ، وهو السؤال عن الصفات التى تخص الأدب ، من أرسطو إلى كروتشى ، محاولة للإجابة عن هذا السؤال . فلماذا إذن ، يتحدث بعض النقاد في هذه الأيام عن « أدبية الأدب » وكأنها « صيحة جديدة » في النقد ؟

« وإذا تأملنا ظروف هذه الدعوة ، وجدناها راجعة إلى أحد سببين ؛ إما أن الكاتب المبدع يريد أن يرد عدوان بعض القوى على حريته في الإبداع ، وإما أن الناقد يريد أن يصرف المبدع عن كل شىء سوى عمله الإبداعى ، والمراد بكل شىء هنا هو كل ما يهم البشر الأخرين . وبما أن العالم في عصرنا منقسم إلى قسمين : قسم يريد أن يسخر الأدب لخدمة الأيديولوجيا ، وقسم آخر يريد أن يحول البشر إلى آلات منتجة ومستهلكة للسلع ، ولا وقت لديها ولا طموح للتساؤل عن قيمة حياتها ، فطبيعى أن يرتفع صوت الداعين إلى « أدبية الأدب » في الشرق والغرب » .

واللافت أن الدكتور « شكرى عياد » يتكلم عن (أدبية الأدب) بوصفها (دعوة) لا بوصفها (خاصية جوهرية) من خواص الإنشاء ، ثم يتناول هذه الدعوة في عمومها دون أن ينظر إلى تفصيلاتها . وهو يقرن بعد ذلك ـ دون نظر دقيق - ما بين « أدبية الأدب » وشعار « الفن للفن » الذى جمع عدة مدارس في فرنسا وإنجلترا وألمانيا في أواخر القرن الماضى كما لو كان يريد أن يقول إن كلاً منهما نزوعٌ أو اتجاهٌ مستولدٌ من الآخر . وقد يصحُّ هذا مادام (الشعار) و(الدعوة أو الصيحة) تعبيرين يتنازعان جِسْاً واحداً ، ولكن الحقيقة أن « أدبية الأدب » ليست هى « الفن للفن » ؛ لأن « الخاصية النوعية » ليست هى الموقف الاجتماعى أو الرؤية .

ومادام السؤال الأسبق والألزم للنظر ، ذلك الذى يتبع التساؤل عن قيمة الأدب بوصفه نشاطاً إنسانياً ، هو السؤال عن الصفات التى تخص الأدب من أرسطو إلى كروتشى ، فما العجيب إذن أن يستمر طرح هذا السؤال من كروتشى إلى بارت أو إيكو ؟ ثم أليس ذلك دالاً على أن « أدبية الأدب » لا تعدو كونها إعادة طرح مستمر للصفات التى تخص الأدب من وجهات نظر جمالية وفلسفية متعددة ، دون أن تكون هذه « الأدبية » زعم اكتشاف جديد أو دعوة أو موضة أو صيحة ؟ ثم إذا كان المبدع - أحياناً - مضطراً لأن يرد عدوان بعض القوى على حريته في الإبداع ، فلماذا يقال أن الناقد قد يريد أن يصرف المبدع عن كل شىء (حيث كل شىء هنا هو كل ما يهم البشر الأخرين) سوى عمله الإبداعى ولا يقال (وكان ذلك أقرب إلى الصواب) إن الناقد يريد أن يصرف العملَ الإبداعىَّ نفسه عن كل شىء سوى قوانين انبثاقه الخاصة ؟ لماذا يبدو الأديب - بشكل قطعىّ - محاصراً ، أو يبدو الناقد (بديلاً عن ذلك) متآمراً بشكل قطعىّ أيضاً ؟ وإذا كان الأدب بعيداً بطبيعته عن الضرورة النفعية ـ وذلك بتعبير شكرى عياد في مقدمة طرحه ـ فلماذا تكون « أدبية الأدب » إذن نوعاً من التوجه السياسىّ المغرض ، أو رد الفعل المعكس ؟

لقد أكّد « لـوى ألتوسـير » أن أنواع الخـطاب المختلفة (وأهمهـا الأدب) قد صار لها استقلالها الخاص ، وذلك منذ أعاد باقتدار صياغة المفهوم الماركسي لـلاستقلال النسبي . والخطاب الشعري خـطاب أيديولوجي ، لا لأنه نتاج تاريخي ، كما يقول إيستوب ، وإنما لكونه يستمر في إنتاج قارىء ينتجه هو كذلك من خلال قراءته في الحاضر .

وفي النهاية يقول الدكتور « شكرى عياد » : « حين يعجز النظام السياسى عن معالجة أدواء المجتمع يشجع على انتشار هذه الـدعوة (أدبية الأدب) بمختلف السبل ، حتى يأمن على نفسه أن يفتضح من خلال أعمال أدبية وثيقة الصلة بالواقع . وحين يقوم نظام سيـاسى مطلق يسعى إلى تغيير حياة الناس ولو بالعنف ، ويحاول تجنيد الأدب لذلك ، تصبـح دعوة (أدبيـة الأدب) دفاعـاً مشروعـاً عن حريـة الكتابة . والنظر الموضوعى المحايد يحكم بأن أحوال العالم الثـالث لا ينطبق عليها أحد هذين الـوصفين . ومن ثَمّ فـلا مكان لـدعوة (أدبية الأدب) . . . » .

وتتَّسمُ العلاقة بين الافتراضات المنطقيـة التي يطرحهـا « شكرى عياد » وبين نتيجتها المحصورة في « أدبية الأدب » مرة أخرى بشكل من أشكال الآلية البسيطة على نحو يذكرنا بالشرطية البافلوفية في تفسير الظاهرة العضوية . والغريب أن الدكتور « شكرى عياد » ينفى عن أحوال العالم الثالث وصفين هما أشد التصاقاً به من أى عالمٍ آخر .

إن بين الواقع والأدب مستويات من العلاقات التراكيبة المعقدة ، التي لا يكفي معها اللواذ بـ (قواعد الإحالة) السريعة والمباشرة . وفي بلدان العالم الثالث على وجه الخصوص (لنأخـذ الأدب العربي وأدب أمريكا اللاتينية مثالاً على ذلك) يقف الأدب كما لو كان عاملاً من عوامل تحدّى الواقع المتهرىء الملتبس ، وقد يصح أن نقول إنه يسبق هـذا الواقـع بما ينطوى عليه من قيم تنـزع إلى مجاوزة القيم المتخلفـة للواقع نفسـه ، لا بما ينطوى عليه من عكس أمين لهذه القيم . وهو إذ يفعل ذلك إنما يفضح سلبيات الواقع المتضخمة بشكل إدراكيٌ أعمق ، ويؤصِّل وعى المتلقى بجماليات جديدة تنقض عالمه وتعمل على تغييره منه بما تؤسِّس لديه من حساسية مغايرة . وربما كان ذلك ما قصد إليه « أنتونى إيستوب » حين أكّد أيديولوجية الخطاب الأدبى بوصفه استمراراً في إنتاج قارىء ينتجه هو كذلـك من خلال قراءته في الحاضر .

● ● ●



وثائق

نصوص من النقد العربى الحديث

- الأدبان العربى والإنجليزى
مقارنات ومقاربات

- مجلة الأدب والتمثيل

« الشعر » « غاية الشعر »

« الفودفيل » « قلب المرأة »

نصوص من النقد الغربى الحديث

مختارات من نقد و.هـ . أودن

الأدبان العـــــربى والإنجـــليزى

مقارنات ومقابلات

إبراهيم عبد القادر المازنى

هذه مجموعة من أحاديث الكاتب الكبير إبراهيم عبد القادر المازنى ، ألقاها فى الإذاعة المصرية فى أخريات حياته ، ثم رأى أن يعدها للنشر ، فكتبها على آلته الكاتبة ، وراجعها بنفسه ، ولكن الظروف لم تسمح له ، حيث انتقل إلى الرفيق الأعلى (١٩٤٩) ، ولم يتمكن من نشرها ، ولم ينشرها أحدٌ بعده . وصادف أن طبعت للمازنى كتابه عن « الشعر : غاياته ووسائطه » ، عن نسخة من بقايا مكتبة المازنى الموجودة عند نجله محمد المازنى ، وصادف — أيضاً — أن أعطانى نجله هذه الأحاديث أملاً فى نشرها ، ثم رأت مجلة « فصول » نشرها لأهميتها ضمن الوثائق النقدية . وتضم هذه المجموعة ستة أحاديث ، ننشرها كما تركها المازنى ، باستثناء بعض الملاحظات التى رأينا إثباتها فى الهوامش لتكون فى خدمة النص ، وتسهل قراءته وفهمه .

وقد وضع المازنى لهذه المجموعة من الأحاديث عنوانا عاما هو : « الأدبان : العربى والإنجليزى ؛ مقارنات ومقابلات » ، ثم جعل لكل حديث محورا موضوعيا يدور حوله على النحو الآتى :

الحديث الأول : يتناول مزاج الشعبين : العربى ، وقد أسماه البدوى الصحراوى ، والإنجليزى ، وقد أسماه البحرى . وتناول فى هذا الحديث التشابه بين طبيعة أبناء الصحراء وأبناء البحر ، ومدى انعكاس ذلك فى تصور الحياة وتشكيل الأدب .

الحديث الثانى : ويتناول الفرق بين طبيعة اللغتين العربية والإنجليزية ، واختلاف تصور الشعبين للحياة ، ومدى انعكاس هذا الاختلاف فى اللغة .

الحديث الثالث : ويتناول تصور الجمال عند الشعبين وفى أدبيهما .

الحديث الرابع : ويتناول شعر الفروسية والملاحم ، موضحاً الفارق بين نتاج الشعبين فى هذا النوع الأدبى العتيق ، ملتفتاً إلى أهمية أدبنا الشعبى المتمثل فى السير الشعبية .

الحديث الخامس : ويتناول فيه شعر الحكم والأمثال والوعظ .

الحديث السادس : ويتناول صورة إبليس فى الأدبين العربى والإنجليزى .

وبعد فهذه الأحاديث مع أهميتها فى نطاق دراسة الأدب المقارن ، تفيد فى فهم نقد الشعر عند المازنى ، وتحتاج إلى درس لمعطياتها النقدية والجمالية .

مدحت الجيار

الحديث الأول :

فى هذه السلسلة من الأحاديث سأورد وجوهاً من المقارنة والمقابلة بين الأدبين العربى والإنجليزى ، وسأمهد لذلك بما يبدو لى من العوامل التى تحدث بعض التماثل فى الخصائص التى تعد مما بنيت عليه الفطرة وجبلت به الطباع ، بغض النظر عن تفاوت المظهر الذى توجده درجة الحضارة . ويلى ذلك كلام فيما تختلف به أداة التعبير — أى اللغة — وما يورثه ذلك من الاختلاف فى أسلوب التفكير واتجاه النظر ونوع الإحساس بالحياة ومظاهرها . وتعقب ذلك أحاديث أربعة ، فى كل منها مقارنة أو مقابلة بين ما يستخلصه المرء من مطالعاته فى الأدبين على سبيل التمثيل لا الاستقصاء .

وأحب أن أنبه من الآن أنى لست بمعلم يلقى درسا أعده من أشتات الكتب المعتمدة ، ولا أنا بعالم فرغ من بحوثه وتجاربه فى معمله منقطعة منحفة . وجاء يعرض على زملائه أو تلاميذه ما خرج به من ثمرة . وإنما أنا رجل يتخذ من مادة الأدب — كل أدب — غذاء لنفسه ، وينظر بعينه ويفكر بعقله ، ويحس بأعصابه ، ولا يتقيد بما يقيم غيره من موازين قديمة أو حديثة .

وآداب الامم تتفاوت ؛ فبعضها أعمق ، وبعضها أفصح . وهذا من البداءة . وربما كانت الفصاحة أو المبالغة فى تحريها ستارا يحجب العمق ومداه ، كما هو الحال فى أدبنا العربى ، وكما هو الشأن فى الأدب الفرنسى ، فإن مزية الفصاحة فيه أبين من مزية العمق ، على خلاف الأدب الإنجليزى ؛ فإن مزية العمق فيه أبرز . وقد لفت نظرى — مذ شرعت أتوفر على تحصيل الأدبين العربى والإنجليزى — إحساس غريب هو أنى حين ألقى كتابا إنجليزيا وأتناول آخر عربيا لا أشعر بالانتقال ، ولكنى أشعر بالانتقال حين أفتح كتابا من الآداب اللاتينية ، وأحس بالحاجة إلى تهيئة وإعداد لنفسى ، كما يحتاج العازف إلى إصلاح أوتاره وضبطها حين ينتقل من لحن إلى لحن غيره لا يشاكله .

واتفق لى . فى شتاء سنة ١٩٣٦ ، أن ذهبت إلى العراق عن طريق شرقى الأردن ، فاستأجرنا من « عمان » سيارة أجتزنا بها الصحراء إلى « بغداد » ، مهتدين بخط الأنابيب ، فثارت بنا فى بعض الطريق عاصفة رملية كادت توردنا موارد الهلاك ، ولكن الله سلم ، فنجونا ولما نكد . وملنا إلى محطة الأنابيب فى قلب الصحراء ، ويسمونها المحطة الرابعة ، فى الطريق من « كركوك » إلى « حيفا » ، واستضفنا الموكلين بها ، فتفضلوا بإكرام وفادتنا . وكان المهندس الإنجليزى المشرف عليها عائداً من جولة فى تلك العاصفة الهوجاء ، فحدثنا أنه فى عشر سنوات لم ير أعنف ولا أخطر من هذه العاصفة . وكان يصف لنا ما عانى هو ورجاله منها بلهجة من يتحدث عن حفلة خيرية ، أو ينقل رواية عن غيره . ولبثنا ساعة أمامنا الشراب المنعش ، وفى أيدينا السجاير المشتهاة ، والحديث يدور بين المهندس وزملائى ، وأنا لا أشترك فيه ، لأنى كنت أفكر فى أمر هذا الإنجليزى الذى يعيش فى قلب الصحراء كأنما كان قد ولد وشب وترعرع بين رمالها الخائنة ، وكأنما هو لم يعرف المدنية ، ولا تربى فى أحضان الترف ، والأنس ؛ فهو لا يشكو ولا يتذمر ولا يتبرم بحرمانه تلك الألطاف المرفهة التى ألفها فى صدر حياته .

وخطر لى وأنا أدير هذا فى نفسى أن لعل البحر والصحراء طبيعتهما واحدة ، ولا يبعد أن يكون أثرهما فى حياة الإنسان وتكوين خصائصه متماثلا . وقلت لنفسى إن الانجليز يعيشون فى جزيرة صغيرة قليلة الخيرات ، وإنهم مضطرون إلى ركوب البحر لأن حياتهم رهن بما يحملون عليه إلى بلادهم . والبحر صعب المراس جداً . وإن كان الإنسان يتوهم أنه ملك زمامه ، وهو يضطرب ويثور براكبه ، ويدعه تحت رحمة الأقدار ، فيدرك أنه خلق ضعيف قليل الحيلة . ومثله ابن الصحراء ؛ أرضه قاحلة ، وهو مضطر أن يعتسف فيافيها طلباً للرزق . ولهذه الفيافى والسباسب المتقاذفة مثل ثورة البحر وغدره حين تعصف فيها الرياح الهوج . فأخلق براكب البحر ومعتسف الصحراء أن يكون بينهما مقدار من التماثل وإن اختلفنا فى المظهر كما يختلف الماء والرمل .

وتساءلت وأنا أفكر فى هذا : أترى لو استطعنا أن ننزع عن هذا المهندس الإنجليزى ثقافته وما صقلته به المدنية ، أيبدو لنا حينئذ مختلفا جداً — كما يبدو فى بلاده — عن ذلك « البدوى » الذى يقوم على خدمتنا ؟ وكان جوابى أن الاختلاف خليق أن لا يكون كبيراً ، وأن الثقافة والصقل يحجبان الكثير من عناصر التشابه . وتذكرت ما رأيت من الإنجليز فى بلادهم وخاصة فى الريف ، وما أعرفه عن أبناء الصحراء بالمشاهدة والمطالعة ، وانتهيت إلى أن الرجلين — ابن الصحراء وراكب البحر — متقاربان فى الطباع الأصلية وفى أساليب التفكير ، وفى النظر إلى الحياة والأقدار ، وإن تفاوتا فى العبارة عن ذلك ، وفى مبلغ العمق ، وفى العادات والتقاليد .

والعرب يسترخصون الحياة ولا يستعظمون الموت ، والإنجليز لا يستهولونه ، وفى كليهما جلد عظيم وفكاهة عريقة ، وفطنة إلى مظاهر الجلال والجمال ، وصمت يطول وتدور فى فتراته العين فى ضمير الفؤاد ؛ وهذا من بواعث العمق .

وبين تاريخ الأمتين وجه من التشابه ؛ فالعرب فتحوا بلاد الفرس وجانبا من دولة الروم ، ثم تتلمذوا على الشعوب المغلوبة فى العلوم والفلسفة وفى الفنون ، وأطلقوا لها حرية الرأى والعقيدة . وقد فتحوا الأندلس فألفوا شعبها متخلفا فنقلوا إليه العلم والفلسفة والأدب والفنون ، ثم فقدوا الأندلس .

والإنجليز أفادوا فى عصر النهضة فى أوربا علما وفنا وفلسفة وأدبا . ولما اكتشفت أمريكا وحصلت الهجرة واستعمر الإنجليز وغيرهم العالم الجديد ، وتنازعوا ، كان الإنجليز — على الخصوص — هم الذين أورثوه الحرية والعلوم والفنون والفلسفات والآداب ، ثم خسروا معظم هذا العالم الجديد ، ولكنهم لم يخسروا أنفسهم فيه .

والأدب الأمريكى يشبه الأدب الأندلسى من حيث إنه أنضر وأبهج ، ولكن الأدب الإنجليزى أعمق . وكذلك الأدب الأندلسى أكثر بريقاً وأنضر صوراً ، ولكن الأدب العربى الشرقى أغنى وأعمق . وأختم هذا الحديث بمثل آخر ، فأذكر « توماس هاردى » الشاعر الروائى الإنجليزى ، الذى لا ينفك فى شعره وقصصه يواجه الإنسان بالأقدار ، ويصور لنا سخرية القدر بالإنسان . ومن الممكن أن نقول أيضاً ، بغير تحمل كثير ، إن « شكسبير » يفعل ذلك أيضا ؛ ففى « هملت » مثلا تعبث المقادير بروح هذا الفتى اللطيفة المرهفة الحساسة ؛ وفى « الملك لير » تسخر الأيام من الملك الطيب الذى

اطمأن إلى بر بناته وشكرهن حتى لتطير صدمة العقوق عقله ؛ وفي « تاجر البندقية » تقهقه الأقدار زراية على الطامع المتحرز الذي ظن أنه أحكم سد الثغرات ، وأحسن التدبير وأتقن الحيطة والحيلة . وليس في الأدب العربي من منظوم ومنثور أبرز من التعبير عن سطوة الأقدار وتصاريف الأيام وغدر الزمان وما إلى ذلك من الأيام والحدثان والدهر والقسم ، وهي جميعا شيء واحد ؛ ولا أيسر على الألسنة ، ولا أكثر دوراناً في النفوس ، ومن معنى قول القائل في المناسبات الداعية إليه « وتقدرون فتضحك الأقدار » .

وبعد فهل مما يستغرب أن يتشابه شعبان أو شعوب (جملة لا تقرأ) في كل مكان ، والمعدن واحد ، وطينة الخلق أصل مشترك ، وإنما يجيء التفاوت من اختلاف الزمان والمكان والأحوال »*

■ الحديث الثاني :
الأديبان العربي والإنجليزي .

في هذا الحديث سنتناول أمرين : الأول فرق أساسي في طبيعة اللغتين يختلف من جرائه تصور الشعبين للحياة ونظرهما إليها ، كما يبدو ذلك في أدبيهما ؛ والثاني فرق بين اللغتين أدت إليه ظروف الحياة العارضة ، ولكنه ليس بأصيل .

من المسلم والمفروغ منه أنه لا سبيل إلى التفكير بغير الألفاظ ، وأن الإنسان يعجز عن تصور معنى أو إحساس بغير هذه الألفاظ ، وأن ما لا يستطيع أن ينحت أو يشتق له لفظاً أو ألفاظاً يعييه أن يتصوره أو يصوره لغيره ، بل يكون غير واضح في الذهن أو الحس . مثال ذلك طعوم المأكولات ؛ فإن بينها لفرقا تحسه بلسانك وتعرفه بالمذاق ، ولكنك عاجز عن تصويره ، أي إيضاحه لنفسك أو لغيرك ؛ إذ لا توجد إلى الآن ألفاظ مميزة لهذه الطعوم . ذلك أن الإنسان إنما استطاع التوسع في التعبير ، أي في التفكير والإحساس ، بنقل الألفاظ التي اهتدى إليها للدلالة على المنظور والمحسوس مما ألف في حياته إلى غير المحسوس والمنظور ، فإذا لم يجد لفظاً لمحسوس أو منظور يسعفه ، فيستعير منه المعنوي ، عجز عن تصور هذا المعنى أو التعبير عنه .

وقد أحصى بعضهم ما في معجم أكسفورد من ألفاظ فألفاه (٢٥٠) ألفا ، ولكنها كلها متفرعة على أقل من ثمانمائة جذر ليس إلا . وكل خالجة في الذهن أو النفس استطاع الإنسان أن يعبر عنها ترجع في مراد أمرها إلى (١٢١) صورة أساسية . فكل لفظ نستعمله مستمد من هذه الجذور التي يتفاوت عددها بتفاوت اللغات ، وكل خالجة نعبر عنها مولدة أو مشتقة من هذه الصور الأساسية .

وأشق ما يعانيه الإنسان من إزم التعبير ما كان مداره الإحساس الشخصي ؛ لأن الألفاظ المؤدية له تعوزنا . ولهذا نلجأ إلى المجاز والاستعارة مما يحيط بنا ، مما مناطه السمع والشم والذوق والبصر ، فنستعمل مثلا في وصف الألم ألفاظ التمزيق والحز واللسع والكي وما إليها . ولكن بعض ما نحس لا سبيل إلى وصفه أو تصويره كما أسلفت ، فما تستطيع أن تصف لمن لم يذق فاكهة طعمها على لسانك ، أو لمن لم ير لوناً صورته في عينك .

بعد هذا التمهيد اللازم لما سيلي في هذا الحديث وما يليه أقول : إن لكل لغة خصائصها ، ففي اللغة الإنجليزية ــ مثلا ــ يتميز ضمير الغائب للمذكر والمؤنث في حالة الإفراد ، ولكن التمييز بين الجنسين يزول في حالة الجمع وفي حالة الخطاب ، ولا يتأثر الفعل بالذكورة أو الأنوثة في أي حال ، وليس الأمر كذلك في اللغة العربية ، فإن الرجل والمرأة متميزان بالضمائر وأسماء الإشارة وصيغة الفعل المتعلق بها في الإفراد والجمع على السواء ، ولا داعي للتمثيل لأنه مما يعرفه كل متعلم .

فالجنس في الإنجليزية في حالة الإفراد ، ولكنه يختفي في حالة الجمع ، ونقول بعبارة أخرى إن الفرد متميز بجنسه ، كما هو الواقع بطبيعة الحال ، ولكن الفرد يتسرب في الجماعة ويغيب في جملتها ويزول جنسه الخاص . أما في العربية فالجنسان متميزان في الحالين ، والذكور والإناث ذكور وإناث دائماً ، لا يمتزجان ولا ينطوي أحدهما في الآخر ، ولا تتغلب فكرة الجماعة الموحدة على فكرة الجنسين المتميزين . وبعبارة أخرى أيضاً نقول : إن خاطر الجنس لا يتمثل للإنجليزي إلا في حالة الإفراد التي يتمثل فيها بمظهره الذاتي الواقعي ، ولكنه يغضي عن فكرة الجنس أو يطرحها وراء الوعي ، أو تعينه لغته على طرح هذا الخاطر ، إذا كان الأمر أمر جماعة . والعرب على خلاف ذلك ، أي أن فكرة الجنس ماثلة أبداً في أذهانهم ، وهم مضطرون أن يراعوا مقتضياتها اللغوية في كل حال .

ولما كنا لا نستطيع ــ كما أسلفت ــ أن نتصور معنى أو إحساسا أو خالجة على العموم إلا بمعرفة اللفظ ، فإن هذا التمييز المطرد في اللغة العربية للجنسين لا يمكن أن يخلو من أثر إيحائي ، كما أن امتناع التمييز في معظم الحالات في الإنجليزية خليق أن يضعف هذا الأثر الإيحائي . ولا يعقل أن يتشابه رجلان لا يزال أحدهما واجدا على لسانه وفي خاطره أن هذه امرأة والثاني تعفيه لغته من الالتفات إلى أنوثتها إذا نظمت مع غيرها في سلك واحد . وهنا موضع التحرز من وهم ؛ فأنا لا أقول إن العربي معنى أبداً بأنوثة المرأة ، وأن الإنجليزي غير معنى بها إلا في الندرة القليلة والفلتة المفردة ، فإن هذا يكون سخفاً تأباه طبيعة الخلق وسنن الوجود ، وإنما أقول إن التمييز المطرد في العربية بين الجنسين من شأنه أن يجعل فكرة الجنس ألحّ على الخاطر حتى من غير أن يشعر المرء بهذا الإلحاح أو يفطن إليه . وهذا في رأيي هو تعليل ما يبدو في أدبنا العربي من تجاوز اللمحات الدالة إلى ما يشبه الأدب المكشوف في الغزل والهجاء ، أي أن مرجع ذلك إلى ما تغري به طبيعة اللغة وتدفع إليه من الالتفات إلى مظاهر الجنسين اللذين لا يمتزجان أبداً .

على أن مما يلاحظ مع ذلك أن الإسراف في الالتفات إلى الجنسيات في الغزل وما إليه إنما كان بعد اتساع الفتوح والإغراق في الترف والنعمة ، فكأنه كان أثراً من آثار الانتقال من الشظف والخشونة إلى النعيم واللين .

وقد كان بودي أن أتوسع في البيان ، ولكنه لا معدى عن الإيجاز في مثل هذه الأحاديث القصار . ومن أجل هذا أنتقل إلى الأمر الثاني الذي قلت إنه فرق أفضت إليه ظروف الحياة ، ولكنه ليس أصيلا ،

* حاولنا قراءة ما حذفه المازني لإحساسه بعدم مناسبته للكلام السابق له ، لكن المقروء من هذا الكلام يوضح أهميته تعليقا على حديثه السابق كله ، فرأينا إثباته .

وأعنى به ما أشار إليه بعض المستشرقين الفرنسيين من أن العبارات الأدبية فى اللغة العربية معظمها قوالب أى كليشيهات ، أى عبارات شاع استعمالها وكثر تداولها ، قل الخروج عنها . وليس هذا الرأى بصحيح على إطلاقه ، فقد كانت هذه القوالب ابتكارات ابتدعها الكتاب والشعراء الأبيناء واستحلاها الناس واستجادوها . فدارت على ألسنتهم . وجرت بها أقلامهم . وهذا هو الذى يقع فى كل لغة ، مع تفاوت لا مهرب منه . وكل تأليف فى أية لغة هو عبارة عن عملية جمع وطرح ، والعبارات التى تصبح فى النهاية قوالب هى فى أصلها عبارة عن توافيق وتباديل يلجأ إليها .

القوالب كانت فى أمرها اختراعات ، أى مظهراً لاتساع نطاق الإدراك وللتطور الحاصل فى الإدراك واللغة معاً ، فانهما مقترنان أبداً لا ينفصلان . ولكن هذه القوالب التى تكون فى أول العهد بها وفى شباب اللغة والأمة مزية وآية ارتقاء تنقلب فى عهد الشيخوخة والانحطاط آفة للذهن وآفة للغة . فأما الذهن فهى آفته لأنها تحده وتجريه فى مجارٍ لا يعدوها ، لأنه يتقيد بها ، ولما كان الذهن عاجزاً عن التفكير بغير الألفاظ فتفكيره إذن محدود بما يلتزمه ولا يعدوه . وأما اللغة فهى آفة لها لأن فشو القالب فى التعبير وغلبتها على اللسان يفقدها المرونة ، ويفضى إلى جمودها وركودها ، فتصبح عاجزة عن الوفاء بحاجات التعبير ومطالبه .

وهذا ما أصاب اللغة العربية وآدابها بعد انحطاط الدولة وفساد الأمر فيها . وقد نجت اللغة الانجليزية من ذلك فلم تستبد بها القوالب ، واكتسبت مرونة تكاد تكون معدومة النظير ، لها فضلها فى أن أدبها لا يزال زاخر العباب .

على أن اللغة العربية قد استردت حرية التعبير فى هذا العصر ، وتخلصت من آفة القوالب ، وهى آفة عارضة كما قلنا . والعار يزول إذا ساعفت الأحوال ، وقد ساعفت ولله الحمد .

■ الحديث الثالث :
تصور الجمال .

الإحساس بالجمال فطرة فى الإنسان ، لأنه هو الوسيلة إلى الحب ، هو الذى يؤدى إلى ما يحفظ النوع ، فلا فضل فى هذا الإنسان على إنسان ، ولا لشعب على شعب ، وإنما يقع التفاوت فى نوع الإحساس ومبلغ الإدراك لمعانى الجمال والفطنة إلى مظاهره فى الإنسان والطبيعة . وعندى أن أجود ما فى الأدب العربى من الشعر فى الجمال والحب وما هو من هذا بسبيل ، يضارع ما فى الأدب الانجليزى فى هذا الباب ولا يقع دونه ، لا فى الفكرة ولا فى الأداء .

وأنا أعنى بالأجود شعر الطبع لا شعر الصنعة ، ولا شعر العبث واللهو والمجون ، ولا شعر المقلدين . وهذا ما ينبغى مراعاته والتدقيق فيه عند دراسة الأدب العربى ، لكثرة اختلاط النوعين وتقاربهما وصعوبة التمييز بينهما أحيانا على غير الناقد الحاذق ، ولأن فى الأدب العربى كله ــ حتى المطبوع منه ــ مقداراً من التقليد فى أسلوب التناول جرى عليه السلف للخلف . والمطبوعون من الشعراء يرسلون أنفسهم على السجية ، جادين مخلصين ، يستوى فى ذلك المكثر والمقل ، ولا يختلفون عن أندادهم الإنجليز .

والعربى بطبيعته مشبوب العاطفة ، ولغته فوق ذلك توحى إليه الالتفات إلى الجنس كما قدمت فى الحديث الثانى ، ولكن النظرة الجنسية لا يمكن أن يخلو منها الإحساس بجمال المرأة . وأستطيع أن أقول إنه فى شعر الطبع فى الأدب العربى يقترن الإحساس بالجمال فى الإنسان بالإحساس بالجمال فى الطبيعة كما فى الأدب الانجليزى ، كما ترى فى قول القائل :

ولما نزلنا منزلا طله الندى
أنيقاً وبستاناً من النور حاليا
أجد لنا طيب المكان وحسنه
منى فتمنينا فكنت الأمانيا

فكأنا نقرأ أغنية « لبيرنز » يدعو فيها الجدول المنساب بين الشاطئين المعشوشبين إلى الترفق حتى لا يوقظ حبيبته النائمة .

ولا تزال ترى فى الشعر العربى عيد الحبّ مقروناً أبداً بعيد الطبيعة فى الربيع ، ومجاوبة من الشاعر للطبيعة وهواتفها ، كما ترى فى قول ابن الرومى :

أصبحت الدنيا تروق من نظر
بمنظر فيه جلاء للبصر
فالأرض فى روض كأفواف الحبر
تبرجت بعد حياء وخفر
تبرج الأنثى تصدت للذكر

أو قوله :

ورياض تخايل الأرض فيها
خيلاء الفتاة فى الأبراد

كما لا تزال ترى ثورة النفس وفجيعتها مقرونة بمظاهر الجلال والروعة فى الطبيعة . . والتمثيل لهذا يطول ، والوقت محدود ، ولا داعى له ، وليس أغنى من هذين الأدبين بالشعر الوجدانى .

أما شعر الصنعة والعبث واللهو والمجون فشىء آخر مختلف جداً ، وهو كثير فى الأدب العربى وقليل النظير فى الأدب الإنجليزى . وقد أسرف فيه الذين ولعوا به ، وخرجوا به إلى المجون القبيح والعبث الذى لا خير فيه ، واتخذوا منه مظهر براعة واقتدار . وشر منهم المقلدون الذين ظنوا أنهم يجيئون بما له وزن وقيمة ، فما صنعوا شيئا سوى أن جاءوا بالغثاثة والسخف .

وقد يتوهم الذى يرى كثرة أدب الصنعة والعبث فى الشعر العربى أن الجمال عند العرب ليس إلا شكلا أو « صورة » ، أو مادة لا غير ، تقضى بها اللبانة . ولكن الواقع أن هذا ليس كذلك ، ومن السهل جداً بعد أن تميز بين شعر الطبع وشعر الصنعة أن تتبين أن الجمال عند العرب ــ كما هو عند الإنجليز ــ معان « وتعبير » ، وأنه يأبى أن يكون له حدود ينحصر فيها ، ويقتصر عليها ، ويسهل تعديدها ، وأنه أيضاً « صفة » يتعذر التفريق الدقيق بينها وبين ما هو إليها من الصفات . وأوضح مثال نسوقه من الشعر المعبر عن ذلك قول ابن الرومى من قصيدته فى وحيد « المغنية » :

ليت شعرى إذا أدام إليها
كرة الطرف مبدىء ومعيد
أهى شىء لا تسأم العين منه
أم لها كل ساعة تجديد ؟
بل هى العيش لا يزال متى
استعرض يملى غرائبا ويفيد
منظر مسمع ، معان من
اللهو ، عتاد لما يحب عتيد

وبهذا البيت الأخير يفطن إلى ما قرره « سبنسر » من العلاقة بين الإحساس الفنى بالجمال وبين اللهو الذى هو نتيجة الفائض من النشاط العضوى .

ويلاحظ أن العرب أكثروا من ذكر الشيب فى شعرهم ، والتلهف على الشباب والتحسر على ذهابه . وما من شاعر إلا وقد بكى شبابه ، صادقاً مخلصاً أو متكلفاً ، وحزن لما وخطت به لمته من بياض . ونظير هذا فى الشعر الإنجليزى عزيز . وقبل أن نقول شيئاً فى تعليل الأمر نلاحظ أن العرب لم يفتهم أن يفطنوا إلى دورة الحياة فى الطبيعة ومقابلتها بدورتها فى الإنسان . ومثال ذلك قول « نصر بن سعد الأنصارى » :

لو شاء ربى ردّ الشباب على
المرء كما ردّ خضرة الشجر
وزاد بعد النقصان بهجته
عن طول عمر زيادة القمر

والقول فى الشباب والمشيب كان فى أول الأمر طبيعياً ، وكان الشعراء فيه جادين مخلصين وصادرين عن فطرة سليمة ، ثم صار الأمر تقليداً خرج إلى العبث على أيدى المتأخرين .

وذلك أن العرب فى بداوتهم كانوا يحيون حياة كفاح ؛ كفاح فى سبيل الوجود ، وفى سبيل الرزق ، وفى سبيل البقاء ، أى المرأة التى هى أداة حفظ النوع ، فكانت الحاجة إلى القوة ووفاء المنة وشدة المراس والبأس أعظم ما يشعرون به من حاجة ، وزمن الشباب هو زمن هذه القوة التى لا غنى عنها لعربى فى صحرائه القاحلة ، والمشيب هو نذير الشيخوخة التى تفتر فيها القوة وتنسرق المنة ، والمؤذن بالعجز والهمود ، ثم الفناء . ويحسن أن نذكر أن المَحْل وقلة الخير ينميان الروح الفردية ؛ لأن كل امرىء يكون معنياً بنفسه ، وحسبه من السعى أن يكفيها حاجتها . وإذا كان ذكر المشيب والشباب فى شعر العرب قد اقترن بذكر المرأة فهذا أيضاً طبيعى ؛ فإن المرأة فى مثل هذه الحياة الخشنة العنيفة تؤثر الرجل القوى ، وتحب أن تشعر باقتداره وسطوته ، وما زالت المرأة كذلك وإن كانت الحضارة قد رققت من الرجل ، وقلّمت أظافره ، وقوت مظهر الإرادة فى المرأة ، واكسبتها استقلالاً وحرية . غير أنها ما انفكت فى أعمق أعماق سريرتها تعجبها وتروعها القوة ، وإن كرهت الخشونة ونفرت من العنجهية .

فمعقول من العربى أن يبكى شبابه ويتحسر عليه ، ويقول كما قال « مطيع بن إياس » فى الشباب المولى :

كان إذا متّ قال قم فإذا
قمت سما بى لأعظم الرتب
وكان أنسى إذا فزعت له
وكان حصنى فى شدة الكرب

أو كما قال « طريح بن إسماعيل » :

ذهب الشباب وصرت كالخلق الذى إلا تعاجله المنية يهمد

ومن خصائص العرب ــ والإنجليز فى هذا مثلهم ــ أنهم يؤثرون أن يواجهوا الحقائق ويصارحوا أنفسهم بها ، ويفرون من مغالطة النفس فيها .

■ الحديث الرابع :
شعر الفروسية والملاحم .

الأدب الانجليزى من أغنى الآداب بشعر الملاحم على اختلاف أنواعها ، وأعنى بها القصص الذى يدور على الفروسية والبطولة والحماسة وما يجرى هذا المجرى . وقد نشأ فى إنجلترا نشأة طبيعية ، ولم يكن مديناً بنشأته للإغريق أو اللاتين ؛ فقد وجد فى القرن الثامن عشر مخطوط قديم للملحمة اسمها « بيوالف » يذهب بعض النقاد إلى أنها من آثار القرن الرابع الميلادى ، والشاعر مجهول ، والقصة قصيرة لا تتجاوز ثلاثة آلاف بيت ، ومدارها على مكافحة البطل لقوات الشر والظلام وأعداء الجنس الإنسانى . ومن الجلى أنها كتبت فى عصر لم يكن الإنسان فيه قد أخضع الطبيعة لسلطانه . وعيوب التأليف فيها كثيرة ، ولكنها مع ذلك من أروع شعر الملاحم ، ومما يستحق الملاحظة لعلاقته بما أشرنا إليه فى الحديث الأول من تماثل نظرة العرب والإنجليز إلى الحياة . إن الشاعر لا يفتأ يذكر القدر كذكر العرب له .

ثم يجىء بعد ذلك رتل طويل من شعراء الملاحم على اختلاف بينهم فى الموضوعات وأساليب التناول ، نذكر منهم « شوسر » ، و« لا يامون » ، و« باربار » ، و« سبنسر » ، و« ملتون » ، و« سكوت » ، و« سوذى » ، و« بيرون » ، و« تنيسون » ، و« موريس » ، و« أرنولد » . وقد تطور هذا الفن على أيديهم تطوراً عظيماً ، وخرج عن أصله ، وامتزج شعر الفروسية بالحب . ونظمت الأساطير الدينية ملاحم ، وعمد بعضهم إلى الموضوعات الفكاهية فصبها فى هذا القالب ، ونشأ الشعر القصصى ، ولا سيما فى القرن الماضى ، وتعددت ألوانه جداً .

وقد حرمت العربية هذا الفن فى الشعر ، أو لعل الأصح أن نقول إنه لم يتجاوز فيها المراحل الأولى أو مراحل التمهيد ؛ فإن شعر الحماسة والبطولة والفخر كثير فى الأدب العربى ، وبابه واسع ، ولا يكاد يخلو شعر شاعر من أبيات أو قصائد فى الفخر وما يجرى مجراه ، كوصف الوقائع ، أو الإشادة ببطولة فرد أو قبيلة أو أمير أو قائد ، وما هو من ذلك بسبيل . ولكن الأمر لم يتعد هذا القدر ، فاقتصر على القصائد والأبيات ، ولم يحاول العرب ــ على ما نعلم ــ أن ينظموا الملاحم على غرار إلياذة « هومر » مثلا وما شابهها فى الآداب الأخرى ، لا على سبيل التقليد والمحاكاة ، ولا بحكم التطور الطبيعى للشعر على نحو ما حدث فى إنجلترا . نعم نظمت فى عصور متأخرة

« أراجيز » طوال تبلغ الألف وزيادة فى التاريخ وغيره ، ولكن هـذه لا تستحق أن تسمى شعراً . وما كان من الممكن ــ على ما يظهر بعد أن خرج العرب من البداوة ، وترقوا فى سلم الحضارة ، وصارت لهم دولة عريضة وملك واسع ومدنية غنية وعلوم وفلسفات وفنون ــ أن يظهر شعر الفروسية فى ملاحم ظهوراً طبيعياً ، أى من غير طريق المحاكاة والتقليد ، لأن مادة شعر الملاحم لا تستمد إلا من حياة الأمة فى المراحل الأولية .

وشعر الملاحم يدور على فعال الأبطال وما كللوا به هاماتهم من نصر والصبغة فيه قومية لا فردية ، والبطل يمثل قوماً أو شعباً أو قضية ؛ فنصره نصر لقومه ، أو قضيتهم . وهذا هو الفرق بين شعر الفروسية وشعر المآسى ؛ فليس يصلح لشعر الفروسية مرزوء لاتزال تحل بـه الهزائم والنكبات ، أما المآسى فلا ضير فيها من سوء المآل . والعاطفة التى تصيرها إنسانية بحت ، تتحرك فى نفس أى إنسان من أى قوم أو عصر ؛ أما المصيبة التى تدرك البطل فى شعر الفرد فإنها تكون فى منزلة الكارثة القومية .

وقد ظهر الأبطال فى الجاهلية ، ولكنهم كانوا أبطالاً محليين محدودى القيمة ، أو قل إنهم أبطال بمعنى فرسان بواسل مغاوير ، يظهر بينهم بطل يستحق أن يكون قومياً بالمعنى الصحيح . فلما ظهر النبى (ﷺ) ولم شمل العرب . ووجههم وجهته . كانت دعوته دينية . وقد دفع بالأمة فى طريق الدولة والسلطان الممدود فشغلت الفتوح ، وإقامة القواعد ، وتنظيم الدولة ، وتدبير الأمر . والواقع على كل حال أن الشعر عراه فتور فى فترة قصيرة تلت انتشار الدين .

ويظهر أن التزام العرب لقافية واحدة فى القصيدة الواحدة ـ فيما عدا الرجز ـ جعل من العسير أن يتوسعوا فى شعر القصص أو شعر الفروسية . وأن يبلغوا فيه المدى الذى بلغه الإنجليز وغيرهم فى هذين البابين .

وقد أخذ العرب عن الإغريق فلسفة وعلوماً ، ونقلوا إلى العربية بعض ما بقى من آثارهم على وجهه أو محرفاً ، ولكنهم لم يتتلمـذوا عليهم فى الأدب . وأقرب تعليل إلى الصواب فيما أرى أن الإسلام دين توحيد ، وباب المغفرة فيه واسع ، إلا الشرك ، فإن أبواب المغفرة كلها توصد من دونه ومعروف أن الأدب الإغريقى حافل بـالأرباب وأشباههم وحياتهم وأعمالهم . فلم يكن فى وسع العرب أن ينقلوا شيئا من هذا الأدب الذى تتعدد فيه الأرباب . ولسنا نعلم على وجه التحقيق أن العرب عرفوا هذا وأدركوه . فانصرفوا عنه . ولكن معرفة هذا لم تكن عسيرة بلا اطلاع على الأدب الإغريقى نفسه ؛ فإن فلسفة الإغريق لا تخلو من ذكر الأرباب ، وقد بقى شعرهم لا يترجم إلى العربية ـ ولا حتى نـظريات « أرسطاطاليس » الأدبية ـ حتى نقلت « الإلياذة » من قريب وبعض روايات « ايسكلاس » عـلى أن الأدب المعاصر لم يتأثر بهذا ولا باطلاع رجاله على آداب الإغريق فى اللغات الأوربية كما تأثر بالآداب الاوربية نفسها . ويقول « دريدن » الشاعر الإنجليزى : إن شعر الملاحم سبق الشعر التمثيلى ــ الدراما ـ وسن له قانونه . فأما السبق فصحيح ؛ وهو الذى كان فى كل أدب ظهر فيه الفنان . والنشوء الطبيعى نفسه يقتضى أن تسبق القصة المسرودة القصة المسروقة على طريق الحوار والتمثيل . ولكن بين الفنين ـ بعد ذلك ـ فرقاً كبيراً وتفاوتاً عظيماً فى التأليف والعرض والمطالب . ومن الفروق الواضحة أن الشاعر فى الملحمة يسوق قصته عـلى مهل وفى تؤدة ، ويبلغ حيث يشاء من نفس القارىء بجملة ما يورد . أما فى الدراما فـالحركة ينبغى أن تكون سـريعة ، والأثـر يحصل بـالحشد والتركيز وإحكام النسج ، والقدرة على أسر العين والأذن .

ولم يكتب للأدب العربى أن يظهر فيه* هذا الفن أيضاً إلا أخيراً جداً ، ولا كانت أمام العرب نماذج يقيسـون عليها ويحتذون مثالها .

ويخيل إلينا أن العرب ضيقوا على أنفسهم حين حصروا الشعر فى أبواب معينة التزموها ولم يخرجوا عن نطاقها إلا فى النادر . ولعل العلماء الـذين كان الشعـراء فى حداثتهم يأخذون عنهم اللغـة والأدب هم المسئولون عن هذا التضييق ؛ فقد بـالغوا فى التشـدد ، وجعلوا من القدماء قبلة ومثلاً أعلى ، وشجعوا تقليدهم دون الخروج عليهم ، وبلغ من تضييقهم أن رفض كثيرون منهم الاستشهاد فى اللغـة بغير القدماء ، فصار هناك قيدان : التقليدلقدماء فيما قالوا من المعانى وفى أسلوب التناول ، وقيد البحور المحدودة .

على أن الملاحم ظهرت فى الأدب الشعبى وإن كانت لم تظهر فى الشعر الغربى مثل قصة « سيف بن ذى يزن » وما يشبهها ، ولكن هذا من الأدب الشعبى ، كما قلنا ، وعصره متأخر ، وعبارته ركيكة وفنه غـير متقن ، والنثر والشعـر يتعـاقبـان فيـه ، ولكن النـثر أغلب ، والحـوادث خرافيـة عـلى أن المـلاحم لاتتـطلب التقيـد لابالتاريخ ولا بالممكن أو المحتمل .

■ الحديث الخامس :
شعر الحكم والأمثال والوعظ .

الحياة مدرسة وإن كان من سوء حظ الإنسان فيها أنه لا انتهاء لها . وكلنا فيها طالب متعجل وأستاذ مغرور أو مخدوع . وفى هذه المدرسة يأخذ الكبار بأيدى الصغار ، ويتولى العالم ــ أو من يحسب نفسه عالماً ــ إرشاد الجاهل . ومن عادة الإنسان أنه يقيس على نفسه ، وينظر إلى العالم المائج بالخلق كأنه صور مكررة منه ومن غروره .وديدنه على كل حال أنه يعد ما يستخلصه من تجاربه الخاصة صالحاً أن يكون حكماً عاماً .

ولا تستغنى جماعة إنسانية عن مقدار من التنظيم ، ولا معدى عند التنظيم عن رسم نهج وإقامة حدود ومعالم ووضع قواعد . وسبيـل المدنية أنها تهذب الغرائز الساذجة ، وتصقل الفطر الجامحة ، وتنظم تدفق العواطف فى منافذ ومسارب ومجارى مأمونة ، تصلح بها حال الجماعة على العموم ، ويستقر أمرها ، وإن شقى بها الفرد فى أحيان كثيرة ؛ فما من سبيل إلى إسعاد الناس جميعاً أو إنصافهم أو إرضائهم . ومن الأمثلة الخليقة أن تقرب هذا المعنى وتجلوه ثياب الجنود ، فإنها لا تفصل لكل جندى على قدّه الخاص ، وإنما تفصل على قد متوسط يكون هو الأعم والأغلب والأشيع ، ولا يحسب فيه حساب من يجاوز طوله أو جسامته هذا القياس الوسط أو يقصر عنه .

وما أظن أننا نخطىء إذا قلنا إن الميل إلى الوعظ والإرشاد طبع فى الإنسان مرجعه إلى روح الأبوة والأمـومة ، وأنـه ينزع إلى تلخيص

* فى الأصل فيها .

تجاربه فى حكمة يسوقها ، ومثل يضربه ، كأنما يريد هذا الضرب من الاختزال أن يجعل الأمر أيسر مطلباً وأقرب منالاً .

وفى كل أدب شعر ونثر يجرى مجرى العظة ، ويساق مساق الحكمة ، وتضرب فيه أمثال . وما سمعت بأدب قديم أو حديث يخلو من ذلك . فلا غرابة إذا كان الأدبان العربى والإنجليزى حافلين بهذا اللون من ألوان الأدب . ولكن الذين توفروا على درس هذين الأدبين يعرفون أن أدب الوعظ والحكم والأمثال ليس له مثل مقام الفنون الأخرى فى الإنجليزية ، ولكنه فى العربية فى المكان والمنزلة العليا . والعربية أحفل به من الإنجليزية . ومازال الشاعر العربى من أقدم العصور إلى عصرنا الحاضر يؤثر أن يساق المعنى الذى يعن له مساق الحكمة أو المثل . وليس أبعث على سرور الشاعر العربى من أن يقال عنه أنه يأتى فى شعره بالحكمة والمثل السائر . وما زال « للمتنبى » بعد ألف عام وزيادة ــ وسيظل له على الأرجح ــ مقلدون لا يحصون عفواً أو عمداً . هذا وإن كان العرب أنفسهم لم يفتهم التمييز بين الحكيم والشاعر وقد سئل بعضهم عن « أبى تمام » ، « والبحترى » و« المتنبى » : أيهم أشعر فقال أبو تمام والمتنبى حكيمان ، والشاعر البحترى . ولكن هذه الفطنة إلى فرق ما بين الروحين لا تنفى أن كل شاعر عربى يسره أن يوصف بالحكمة .

يخطر لى فى تعليل ذلك أن الشرق مهبط الوحى ، أعنى أن الأديان الكبرى صدرت عنه وخرجت منه ؛ فالموسوية والمسيحية والإسلام ظهرت كلها فى بلاد العرب شمالاً وجنوباً ، ولا داعى للإيغال شرقاً إلى الهند والبوذية ، والصين والكونفوشيوسية ، فإننا هنا معنيون بالعرب وأدبهم دون سائر الأمم الشرقية الأخرى . وأحسب أن لا حاجة بى إلى القول إن الأديان تتفق كلها من حيث إنها أخلاق وآداب وإن تفاوتت فى الفقه والتشريع والمعاملات ، أى ما تنظم به حياة الجماعة الإنسانية على سنة الهدى . والأصل فى الأديان أنها عظة وهداية وإرشاد إلى ما فيه الخير والصلاح . ومن هنا نستطيع أن نقول إن روح الوعظ عريقة فى الشرق ، وإنها فى الشعوب الشرقية عامة والعربية خاصة عميقة الجذور ، وليس العرب فى الحقيقة ببدع فى هذا ؛ فإنها نزعة إنسانية عامة ــ كما أسلفت الإشارة إلى ذلك . ولكنها فى العرب أبرز وأوضح وأعمق جذوراً منها فى سواهم . ومن شواهد ذلك كثرة ظهور الكهان والوعاظ فى الجاهلية ، وإن كان لم يبق من كلامهم سوى قدر يسير لا يدرى أهو صحيح النسبة أو منحول مدخول ، على المشهور من طريقة بعض الرواة فى اختراع الكلام ونسبته إلى القدماء ليكون أوقع فى النفس ، ولتكون الحجة به أقوى وأنهض . ومن شواهده الطريفة أيضاً أن العرب لم يكتفوا بالحكمة ينطقون بها ، والمثل يضربونه ، والعظة يلقونها ، بل صنعوا كلاماً كثيراً فى هذا الباب ، حشوا به كتبهم ، وعزوه إلى فلاسفة الإغريق ليزيدوا قيمة ما ألفوا أو ليزينوه به .

ومن الشواهد الجدية أيضا كثرة الشعر الصوفى فى الأدب العربى كثرة جعلته باباً قائماً بذاته له شعراؤه المنقطعون له والمتميزون به .

حدثنى أديب عربى من أصدقائى أن إنجليزيا سأله مرة : ألا يوجد فى هذا العصر قبائل فى شبه جزيرة العرب تعيش فى عزلة أو شبه عزلة عما حولها من عالمنا هذا ؟ قال الصديق : فقلت له أعتقد ذلك وإن كنت لا أقطع به قال فقال الإنجليزى : إذن يحق لنا أن نتوقع عاجلاً أو آجلاً أن يظهر فيها نبى ؟ قال الصديق فقلت مستدركاً عليه ومستفسراً ؛ أو متنبى . ولكن لماذا ؟ قال الإنجليزى ضاحكا : لأنها لا تنفك تتطلع إلى السماء ، تتطلع إليها إذا جاءها الغيث ، وإذا احتبس ، وفى سراها بالليل لتهتدى بالنجوم . وأخلق بمن لا تزال عينه مرفوعة إلى السماء أن يستوحى منها شيئاً فى يوم ما .

وقد كان هذا الإنجليزى يمزح . وليس من الضرورى أن يكون طول النظر إلى السماء مدعاة لنزول وحى . وليست السماء هى وحدها التى تلهم الإنسان شيئاً ، فإن الإنسان يستوحى كل شىء فى الأرض والسماء . وعلى كثرة ما أدام عرب الجزيرة النظر إلى السماء لم يظهر فيهم سوى نبى واحد هو محمد (ﷺ) وإن كثر حكماؤهم وكهانهم ووعاظهم . ولكن هذا الإنجليزى مع ذلك أصاب كبد الحقيقة حين قال كلاماً ما كان ليقوله لولا أنه يدرك أن العرب مفطورون على روح الدين ، وأقول روح الدين ولا أقول روح التدين ، وبين العبارتين فرق لا يخفى ، فما كان غير أهل الكتاب فى الجاهلية يؤمنون بدين ما ، له شرع . ومع ذلك كانت روح الدين بينة فيما أثر عنهم من خطاب وشعر على الرغم من السيرة الشخصية .

ويبدو لى أن الأمة كلما ارتقت فى سلم الحضارة وزاد فهمها للحياة ، واتسع إدراكها ، وعمق فيها الميل إلى الوعظ وصب المعانى فى قالب الحكمة ، فإنه ما انتفع المرء بمثل تجربته هو ، ولا اقتنع بغيرها فى الأغلب والأعم . وأوعظ من العظمة ما سبق على غير صفة العظة ، أى ما أيقظ نفسك ، ونبه عقلك ، وحرك خاطرك ، من غير أن يثقل عليك وينفرك بمثل لهجة المعلم فى خطاب تلاميذ يستصغر أحلامهم .

ويمكننا أن نقول إن الأدب العربى الحديث وإن كانت الحكمة لا تزال فيه منشودة ورفيعة المقام ، قد كثر التنوع فيه واتسعت آفاقه وتعددت جوانبه وألوانه فلا ينتظر أن يظل للحكمة والعظة والمثل ــ فى صورها المأثورة ــ ذلك المقام السابق . والأرجح أن تستجد أخرى وبهذا يعتدل الميزان، وتصبح القيم النسبية لفنون الأدب أشبه بما ينبغى أن يكون .

■ الحديث السادس :
صورة إبليس فى الأدبين .

نختم هذه السلسلة من الأحاديث بصورة « إبليس » كما تطالعنا من الأدبين . وليس هذا بالمسك الذى يرجى فى العادة أن يكون به الختام ، ولكن هذا ما اقتضاه التبويب والترتيب . وكان بودى أن أتناول وجوهاً أخرى من المقارنة والمقابلة ، مثل الفكاهة والخير والشر فى الأدبين ، وما أشبه ذلك ، ولكن الوقت لم يسمح كما لم يسمح بأكثر من ان تكون الأحاديث أشبه بالفهارس التى تومىء إلى الموضوع ولا تفصل أو تشرح . ولهذا اضطررنا أن نستغنى عن التمثيل فى معظم المواطن .

تبرز لنا صورة « إبليس » فى الأدب الإنجليزى من ثلاثة آثار على الخصوص : رواية « دكتور فاوستاس » للشاعر « بن جونسون » ، الذى كان معاصراً « لشكسبير » و« الفردوس المفقود » للشاعر « ملتون » ، ورواية « قابيل » للشاعر « بيرون » . وسنجتزىء ــ لضيق المقام ــ بما رسمه « ملتون » و« بيرون » .

فأما « ملتون » فيصفه بأنه كان يقف بين أتباعه من الملائكة المتمردين معه ، وقد فاقهم طولاً وجلالاً كأنه الصرح الشامخ الذرى ، ولم يكن قد فقد بعد كل سناه الملائكى السابق ، ولا كان يبدو أقل من ملك منكوب . وقد غمضت واستسرت فيه وضاءة المجد السالف ، كما يخفف الضباب من قوة نور الشمس الساطع ، وقد ترك الرعد الذى قذفه الله به لما غضب عليه أخاديد عميقة فى وجهه ، وبدا الأسى والكمد فى محياه المنهضم ، الذى كان مع ذلك ناطقاً بالشجاعة والكبر الذى يطلب الانتقام .

وهو فيما يصوره الشاعر متمرد على الله ، يأسف على ما فقد ، ولكنه يأبى التوبة ، ويصر على المضى فى الثورة ، ويقول بعد أن طرد من السماء وأقصى إلى الجحيم : « وداعاً إذن أيتها المراتع السعيدة ، التى كان فيها السرور سرمداً ، ومرحباً بالأهوال ؛ مرحباً بالعالم السفلى . وأنت أيتها الجحيم العميقة ، استقبلى الآن سيدك الجديد ، سيدك الذى يجىء إليك بعقل ، لا يغيره مكان ولا زمان ؛ لأن العقل هو مكان نفسه ، وفى وسعه أن يجعل من السماء جحيماً ومن الجحيم سماء . وماذا يهم أن أكون حيث أكون ، مادامت باقياً كما أنا ؟ وهل يمكن أن أكون إلا دون ذاك الذى جعله الرعد أقوى وأعظم ؟ وهنا على الأقل سنكون أحراراً ، ومن هنا لن يطردنا القوى الأعلى ؛ فسلطاننا هنا وطيد ثابت . وعندى أن مما يستحق الطموح أن يكون لى الحكم ولو فى الجحيم . وخير أن يكون لنا الأمر فى جهنم من أن نكون أتباعا فى السماوات والفراديس » .

ولما تداول هو وأتباعه فيما سمعوا به من خلق عالم جديد ومخلوق جديد يضارعهم أو يقاربهم ، كان « إبليس » هو الذى جازف واجترأ على الخروج من الجحيم للبحث عن العالم والمخلوق الجديدين ، أى الدنيا والإنسان ، وفى مرجُوّه أن يسترد ما فقد من هذا الطريق .

أما « بيرون » فيرسم ملامح أخرى ؛ فترى « قابيل » واقفاً يناجى نفسه ، فيلمح « إبليس » مقبلا ، فيقول : « من هذا ؟ إنه شبيه بالملائكة ، ولكن محياه أصرم وأنطق بالأسى ، وإن كان من عنصر الروح . . لماذا أخشاه أكثر من خشيتى الأرواح الأخرى ، التى أراها كل يوم تلوح بسيوفها النارية أمام الأبواب ، التى كثيراً ما أتلكأ عنها فى الغسق لأفوز بنظرة إلى تلك الجنان ، التى هى ميراثى بالحق ؟ ولكنه يبدو أعظم منهم جميعاً ، وليس أقل جمالاً وجلالاً . ولكنه فيما يخيل إلىّ ليس كما كان ، ولا كما يمكن أن يكون من السنى والسناء ، وكأن الأسى نصف حظه من الخلود . ولكن هل يحزن أو يأسى سوى الإنسان ؟

ويتحاور « قابيل » و« إبليس » فترى « إبليس » يعزى قابيل بأنه قد فاز بالمعرفة حين أكل أبواه من شجرتها ، وقد يكتب له الفوز بالأخرى ، أى بالحياة والخلود ، إذا أخلص لنفسه فى مقاومته ؛ فما من شىء يستطيع أن يطفىء نور العقل ، وإذا حافظ العقل على كيانه وبقى مركزاً لما يحيط به فإن فى وسعه أن يكون ذا السلطان . وهذا شبيه بما ورد على لسان « إبليس » فى رواية ملتون ، وقد أوردناه . وفى رواية « بيرون » يزعم « إبليس » أنه لم يخدع الإنسان ، وإذا كان قد خدعه فما خدعه إلا بالحق . أليس صحيحاً أن الإنسان حين أكل من شجرة المعرفة قد أفاد المعرفة ؟ وإذا كان قد ترك شجرة الحياة ولم يقربها فهل هذا ذنب أحد غير الإنسان ؟

وتختلف الصورة التى يرسمها ملتون عن الصورة التى تبدو لك من قصة بيرون فى أن « إبليس » فى الفردوس المفقود يصارح أتباعه بأن فعل الخير لن يكون شأنهم أبداً ، وأن لذتهم ينبغى أن تكون دائماً فى اقتراف الشر ، لأنه نقيض إرادة « الله » . فإذا قضت مشيئة الله أن يخرج من الشر خيراً فإن عليهم أن يحبطوا ذلك ، وأن يجدوا فى الخير الوسيلة إلى الشر ، أما فى قصة « بيرون » فإبليس لا يصارح الإنسان بذلك ، بل يبدو كأنما يستثير الإنسان من ناحية العقل والإقناع . وبعد أن يعلِّم قابيل على شرط واحد ، هو أن يعبده قابيل ، ويخبره أنه لا يشبه الله ، وأنه قائم بنفسه ، ولكنه عظيم ، ثم يقوده بعد ذلك ويفتنه .

ولست تجد مثل هذه الصور المفصلة فى الأدب العربى . على أن صورته مع ذلك فى أذهان العرب واضحة ، وقوامها ما توحى به العقيدة ، وهى أنه كان ملكاً كريماً ثم أخرجه العصيان من رحمة الله فباء بغضبه ، وانقطع بعد ذلك إلى فتنة الناس وغوايتهم إلى يوم الدين ، فهو قوة مرهوبة تتقى ويشير إليه بشار فى بعض شعره فيقول :

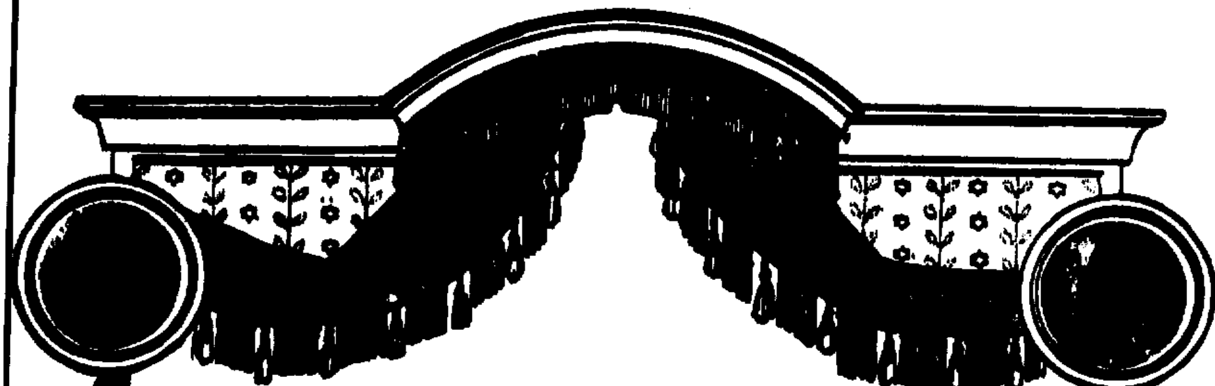
إبليس أفضل من أبيكم آدم
فتبينوا يا معشر الأشرار
النار عنصره وآدم طينة
والطين لا يسمو سمُوّ النار

ويصف « أبو العلاء المعرى » مكانه وحاله فى النار فيقول إنه « يضطرب فى الأغلال والسلاسل ، ومقامع الحديد تأخذه من أيدى الزبانية » . ولكن العذاب لا يصده عن التهكم والسخرية ، فتراه — فيما يصف المعرى — يسخر من الأدب وأهله ، ويقول إن الأدب صناعة تهب غثة من العيش لا يتسع بها العيال ، وإنها لمزلة القدم ، ويفخر بكثرة من أهلك من الناس ، ويتطاول فيسخر من الجنة ، على الرغم مما هو فيه من العذاب ، فيسأل ابن القارح فيقول « إن الخمر حرمت عليكم فى الدنيا وأحلت لكم فى الآخرة ، فهل يفعل أهل الجنة ما يفعل أهل القريات » ؟ على أن المعرى يسخر حتى من إبليس نفسه ، فيجعله يذكر بشاراً بالخير من أجل أنه مدحه ، ويقول فيه « إن له عندى ليداً ليست لغيره من ولد آدم . كان يفضلنى دون الشعراء . ولقد قال الحق ، ولم يزل قائله من الممقوتين .

فهو فى هذه الصورة عاص راكبٌ رأسه ، يأبى التوبة والإذعان حتى بعد أن أدركه عذاب لا منجاة منه ، ولكنه متجلد على الألم . على أنه ساخر غير بادى الحزن ، على خلاف صورتيه فى « ملتون » و« بيرون » .

وحسبنا هذا القدر ، وشفيعنا فى الإيجاز ضيق الوقت ، والسلام .

■ ■ ■



الأدب والتمثيل

صحيفة شهرية مصورة

غرضها استقلال التمثيل المصري

الاشتراك ٢٠ قرشاً كل عام

ادارة المجلة : مصر الجديدة

الجزء الاول — اريل سنة ١٩١٦

الشعر

أتحفنا حضرة الشاعر الالمعي الاستاذ ابراهيم افندي عبد القادر المازني أحد كبار المعلمين في المدرسة الاعدادية برسالة في الشعر ووسائطه وغايته ، ألم فيها على تعاريف الشعر والشعر والشعراء ، وشرح أنواع الشعر ، وسبب نشوئه ، واصله ، ومجاله ، والعاطفة فيه ، وضروريات الشعر ، وعيوبه وسبب تأثيره في النفس ، وفن ابراز المعاني ، ومكان الالفاظ من الشعر ، ثم غاية الشعر

ولقد تصفحنا الرسالة فما كدنا نجري على أسطرها الأولى ، حتى تنبهنا الى أن هذه الرسالة جديرة ان نخلو لها ، وننصت ، و نلتفت ، وان يكون تناولنا اياها مشفوعا بالاحترام الذي تتناول به كتب العلماء من أهل الغرب ، الذين يقتادون الافهام ، فنسير معهم في خضوع الطالب الصالح

لم ينح الاستاذ منحى كثير من كتاب هذا الزمن الذين اتخذوا ضرباً من المقدمات المنقولة ، والوسائل ، المعروفة اذا أرادوا ان يتقدموا الى الناس بمجموع أشعارهم حتى لصرنا اذا جربنا على شيء مما يكتبون في هذا الموضوع لانجده يختلف عما سبق لنا قراءته فيه ، الا اختلاف اللفظ والاسلوب ، لعجزهم عن ان يرسلوا بصرهم الى أعماق المسائل . ومكامن الاسرار من الامور . ليدركوا كنهها جهلا بما هو في صدده واستهانة بمن يقرأون

ولكن الاستاذ قد امتاز في رسالته هذه عن الشعر بانه شاعر مفطور . وناقد بصير . وطالب علم . يعرف قيمة العلم . اذا قرأ تشرب مايقرأ — لذلك كانت الرسالة غاصة بالاستشهادات . والمقتبسات . واستاذ يفقه طرق الابانة . اذا ألف عرف كيف يبلغ . لذلك كان موضوعه على توشيح دروبه بينا سهلا ثم هو فوق كل ذلك مخلص . عظيم الشجاعة الادبية التي نحن أحوج ما نكون اليها في زمن كهذا كل باغم فيه صادح . وكل ناعب شاد ما أدعى لنفسه ذلك: قال حفظه الله في غاية الشعر

غاية الشعر

من يتدبر تاريخ الشعر لايسعه الا التفطن الى عنصر مكوّن له في كل دور من أدواره وصفة غالبة عليه في كل طور من أطواره وهي ما اسميه « الفكرة الدينية » فان كل شاعر في كل عصر نبيه وطفله معاً . ومهما تكن أغانيه مصبوغة بألوان عواطفه واحساساته وخيالاته فانه لا يزال لها هذه الغاية : السمو بقومه الى درجة من الفكر أعلى ومستوى من التصور ارقى : قال سكوت : ان آلهة الشعر يقيدن فيما يوحين تاريخ المستوحشين وشرائعهم ودياناتهم ولذلك لاتكاد تجد شعباً مهما بلغ من استيحاشه وعنجهيته لا يصغى الى أغاني شعرائه وما تضمنت من أخبار آبائه وأجداده وشرائعهم ومبادئهم واخلاقهم ومدح آلهتهم . وليس في الارض من ينكر فعل الشعر وتأثيره الاخلاقي ولكن هذا التأثير اذا حللته صار ماذا؟ اليس هو « الفكرة الدينية » ولسنا نعني بالفكرة الدينية هذه الاديان التي جاء بها محمد وعيسى وموسى وغيرهم وانما نعني ان كل « فكرة » عليها مسحة من الصبغة الدينية التي هي قاعدة كل حقيقة تدفع الى تدبر اللانهاية تدبراً جديداً أو الى مظاهر جديدة في صلاتنا الاجتماعية فالحرية والمساواة والاخوة (وتلك شعار القرن المنصرم) ليست قوانين في شريعة المصر ولكنها لما كانت غايتها النهوض بغرض اجتماعي فلسنا نرى

ما يمنع من أن نسميها دينية . وليحذر القارىء من تضييق الخناق على مدلول الفاظنا ولا يتعجل في تطبيقها اذ لاريب ان الشاعر لا يسوق لك هذه « الفكرة » عارية الهيكل وقد لا يحسها أو يدركها . ذلك سبيل الفيلسوف . وعلى أنا وان كنا نستعمل لفظة « الفكرة » بأوسع معانيها العامة وكنا نعني بها روح العصر جملة الا انه لا تخفى عنا عناصرها المتضاده التي تتألف منها ولا يغيب عنا انه قد لا تحتوي القصيدة الا بعض هذه العناصر ولكن ندع شرح ذلك وتبيينه لما نحن موردوه عليك بعد

ليس أظهر في تاريخ الشعر ولا الفت للنظر من علاقته بالدين ولقد كان عماد الشعر القديم وقوامه الأناشيد الدينية والأساطير المقدسة والآمال الحارة . قال الدكتور أولريكي في كلامه عن شاكسبير « الأصل في الشعر وفي الدين واحد — وفي هذا دلالة على انه الهي وأنه الهام ثان اه » وانهما لكذلك في جوهرها أيضاً وليس جنوح الشعر في عصور المدنية عن وظيفته المقدسة الا في الظاهر لان غاية الدين وغاية الشعر كانتا ولا تزالان واحدة . وغاية الدين فيما نعلم ليست العقيدة النظرية بل النتيجة العملية أي السمو بالناس الى منزلة لا تبلغهم اياها غرائزهم الساذجة وعواطفهم الطليقة . وتلك لعمري غاية الشعر أيضاً ولكن من طريق الجمال . فالفرق بينهما ليس في الغاية ولكن في الوسيلة لان الشعر يطهر الروح من طريق العواطف والاحساسات لا بالصوم والصلاة وغيرهما من مراسم العبادة. وقد يستعين الدين بالعواطف ولكنه أبدا يستعين بالعقل ويخاطبه أكثر مما يخاطب العواطف.

وغاية الشعر ان يدخل في متناول الحس العواطف والمدركات وكل ماله وجود في العقل . وان يوقظ الحواس الخامدة والمشاعر الراكدة. وان يملأ القلب و يشعر النفس كل ما تستطيع الطبيعة البشرية احتماله وكل ماله قدرة على تحريكها وابتعاثها . وأن يدرب المرء على الاستمتاع بتدبر عظمة الجلال والأبد والحق . وان يمثل ذلك للاحساس و يحضره للذهن . وان يكشف لنا عن وجوه الألم والحزن والخطأ والاثم . وان يعين القلب على تعرف الهول والفزع والسرور واللذة. وان يحلق بالوهم على جناح الخيال و يفتنه بسحر عواطفه وخواطره . وأن يسد النقص في تجاريب المرء وأن يثير فيه تلك العواطف التي تحمل حوادث الحياة شد تحريكا له وتجعله أشد استعداداً لقبول المؤثرات على اختلاف أنواعها ودرجاتها . لانه ليس بالانسان حاجة الى التجريب الشخصي لتتحرك فيه هذه العواطف . بل حسبه « ظاهر » التجريب الذي يهيئه له الشعر . وانما يستطيع الشعر أن يقوم مقام التجربة الشخصية الواقعة بما يمثل المرء لان كل حقيقة واقعة يجب أن تمثل في الرأي قبل أن يتعرفها الذهن أو تؤثر فيها الارادة . ومن أجل ذلك كان سواءاً على المرء أن تؤثر فيه الحقيقة الواقعة بالذات أو بأي التأثير من طريق آخر كالصور والرموز التي تمثل صفات هذه الحقيقة. فان في طاقة الانسان أن يصور لنفسه ما ليس له وجود حتى يعود وكأن له جسما يحس و يلمس . فسيان عند الانسان أن يؤثر فيه الشيء نفسه او مثاله لانه يحرك فيه عوامل الفرح والحزن على كل حال وسواء اكان الشيء حاضراً ام ماثلاً في الخيال بصورته فان الانسان لا يسعه الا أن يحس حركات الغضب والبغض والرحمة والقلق والفزع والحب والاجلال والعجب والشرف والشهرة . وكأن هذه الرموز الشعرية اللسان المترجم (كما يقول هوربس) عن الحقائق .

قال هجل : « حتى الدموع على الاحزان أعوان . وحتى رموزها فيها للشجي سلوان . لان الانسان اذا كظه الحزن تلمس مظهراً لذلك الألم الباطن . ولكن العبارة عن هذه الاحساسات بالألفاظ والصور والألحان اوقع في القلب والطف في النفس واروح للصدر . ولقد فطن القدماء الى نفع ذلك فكانوا يقيمون المآتم فينأمل الحزين مظهره ويرى الحزين غيره ينطق بلسان كنده . ويحمله كثرة ما يسمع وترديد ذكر ما يفجع على التفكير فيه . فيروح عنه ذلك ويمسح اعشار قلبه بيد السلوان ولذلك كانت غزارة الدمع ووفرة النطق وسيلة لاطراح اعباء الهموم عن عاتق الشجي والترفيه عن القلب المثقل بالاوجاع »

ولا يجهلن احد فيحسب أن الدين والفلسفة والشعر شيء واحد . فانها على اتصال ما بينها واحكام رابطتها . لكل منها مظاهر خاصة . ولكنها جميعاً على اختلاف مظاهرها ومناهجها تمثل « وجوه الفكرة » في كل عصر .

قال رينر « لو كان للدين دقة العلم لما عاد ديناً ولصار فلسفة. الاصل في الدين الوحي والالهام لا التدقيق والتقرير أما الفلسفة فانها تستقي عقائدها من موارد العقل الحاذر الخ » وقال كوزان « كل عصر من عصور المدنية تغلب عليه (فكرة) حيوية عميقة غامضة ولكنها أبداً تحاول أن تتكشف للناس في مظاهر حياتهم وفي قوانينهم وآدابهم ودياناتهم. وتلك هي وسائطها المترجمة عنها » وقال جوفروى في الفرق بين الشعر والفلسفة « الشاعر يترجم في الاغانى عن عواطف العصر واحساسه بالخير والجمال والحق . وهو يعبر عما يجيش بصدور الجماعة من الخواطر الغامضة ولكنه يستطيع أن يوضحها لانه أحس منهم ولكنه ليس اقدر على تفهمها . وما يتفهم هذه الخواطر الغامضة الا الفلاسفة ولو ان الشاعر استطاع ان يقف عليها ويكشف عنها لصار فيلسوفاً لا شاعراً »

من ثم نشأت الحاجة الى انا كثر من شاعر واحد ليتم ايضاح الفكرة من جميع جهاتها وعلى كل وجوهها . وهذا أيضاً هو السر في كثرة المقلدين الذين يتعقبون آثار الشاعر لانهم يجدون خواطرهم واحساساتهم مترجمة لهم في كلامه فيشايعونه ويجرون وراءه رافعين أصواتهم بمثل ندائه وشبه آماله ومخاوفه

الفودفيل

من أنواع الكوميديا التي شاعت في مصر في هذه الايام نوع يقال له (الفودفيل) . كان أول من استنبطه الممثل المقتدر والمعلم التمثيلي الكبير عزيز أفندي عيد وقام بتمثيل عدة روايات منه نقل أكثرها عن الفرنسية بلغة دارجة حضرة الاديب أمين افندي صدقي . من هذه الروايات القطعة المسماه « خلي بالك من اميلي » والقطعة الاخيرة « ياستي ما تمشيش عريانه »

والفودفيل كلمة مركبة مصحفة من فودي فير أي وادي فير . وفير هذه (محل التصحيف) قرية من قرى نورمانديا من شمالي فرانسا ، كان أهلها يتغنون ، فيما يتغنون، بمقطوعات من الشعر قصيرة التفعيل ، تشتمل على تهكم وسخرية وزراية بالناس ، على نحو ما يقوله المعروفون اليوم في مصر بالادباتية : وقد انتشر هذا الصنف من الشعر في فرانسا ولها الشعراء نحوه زماناً طويلاً حتى تسرب الى المراسح ، واختلط بالكوميدية الخالصة . المعروفة عندنا بكوميديا القرون الوسطى . وكانت اذ ذاك تقليداً لمهازل اليونان . فلكي يميزوا هذا الصنف الجديد « المطعم »

بالفودفيل اطلقوا عليه اسم « كوميديا مع فودفيل » ثم جرى الزمان فاقتصر على فودفيل وحدها

وممن امتازوا بتأليف هذا النوع المغم بالمقطوعات الهزلية الغنائية من شعراء فرانسا : دسوجيه . وسكريب . ولابيش . فلما بطل هذا النوع ، لم يبطل اسمه معه ، بل ظل يطلق على كل أنواع الكوميدية الخفيفة المبنية على شيء « غليظ » الموضوع

هذا ما اورده لاروس . ولا تفسير عندي لكلمة « غليظ » الا بما يجد الشاهد في روايات الفودفيل التي نقل الينا بعضها من مشاهد قيادة الوالد ابنته، وظهور رجل وامرأة في فراش واحد ، يهب أحدهما يسأل الثاني عما جرى وغير ذلك من القبائح ، فان قيل ليس كل الفودفيل كذلك ، بل منه ما هو خلق سليم ليس فيه من تلك المشاهد شيء ، قلنا هذا هو الكوميدية الخفيفة الصريحة ـ ولا يصح ان يطلق عليه اسم فودفيل فان كان بعض الفرنسيين قد أطلقوا اليوم عليه هذا الاسم خطأ ، ليس بالاول في تاريخ اطلاق اللفظ كما رأيت وان كنا مخطئين في هذا التحديد اذ جعلنا الفودفيل مقصورا على روايات الخنا ، قلنا لماذا قدم الياعزيز أفندي عيد صنف الخنا منها دون الصنف الثاني.

على انه ان كان الفودفيل يشمل النوعين فلسنا عن النوع السليم نتكلم ، وانما نعني بروايات الصنف الاول ، من الفودفيل . فاذا قلنا بفساده ، كنا لا نعني إلا هذا الصنف وعليه فلا يتذرع انصاره ، بسلامة الثاني . ولا يظنوا انهم ناجون . على انا لا نزال على رأينا من أن الفودفيل لا يقصد منه الا رواية الموضوع « الغليظ » كما فسرناه

نحن لا نجهل ضرورة حرية المرسح ، ولكن الحرية كالسماد . فائدته التغذية والتقوية سواء أكان النبات ضاراً أم نافعاً فالواجب اذن ان يرعى معه وجه الفائدة منه

بقي علينا أن نعرف هل الفودفيل نافع أو غير ذلك احتمى بعض أنصار الفودفيل وراء الدعوى بان فرنسا وهي أم المدنية لم تجد فيه عيباً فهي لا تمانع في ابرازه على المراسح ولست ممن يرون في مثل هذا القول دفاعاً . لان لنا آداباً غير آداب فرنسا وعرفا غير عرفها . ولئن صح ان يحتج بذلك اصبح أن يكون لنا معرض تظهر فيه النساء عاريات كالتماثيل تبدو عورتهن للناظرين كما يشاهد الزائر في القاعة المظلمة من المولان روج في فرنسا . وكما حدث هنا منذ عامين . ثم يدفع انتقاد المنتقد بان الأمر مباح في فرنسا أم المدنية فالواجب على مصر الحقيرة أن تتقبله صاغرة ! كلا . لا يجب ان نتقبله صاغرين . فان للمدنية وجهاً آخر لا يقل شأناً عن المادية التي فاقتنا فيها فرنسا . ذلك وجه الفضيلة ولسنا نحن المصريين أقل رعيا لها . وما ينبغي لنا

انما تسمح به فرنسا على ما أظن من وجهة ما فيه من بواعث ادخال المسرة على النفس. كما يسمحون بالكوميدية الموسيقية وبما يسمونه رفيو . أي المعارض المرسحية. لا من حيث أنه صنف من أصناف الدرام التي تستفيد منها الامة في حياتها الأدبية .ولذلك فالكتاب اذ رأوا تكالب مديري الاجواق على اجتذاب الناس بواسطته واغرقوا فيه ضجوا ولغبوا . ولست بمورد كل ما قالوا وانما اكتفي بالاشارة الى ان سرسيه وفاجيه وهما من أكبر النقاد عندهم بريانه فسقاً كبيراً . وأي دليل على صدق ذلك أكبر من ان انجلترا نفسها تلك الدولة العريقة في المدنية . تلك الامة التي لم تعرف فرنسا حرية الشعب إلا منها . لا تبيح تمثيل اضراب باستي مانمشيش عريانه . وخلي بالك من أميلي . أجل ان لبعض تجار المراسح اعتراضات كثيرة على اللورد شمبرلين

الرقيب على الروايات . ولكنها اعتراضات لم يعبأ بها لانه يعتقد ان في تمثيل مثل هذه الدعارات اسوأ الاثر في النفوس أقله تهوين مشهدها على النفس ولا يخفى عن علماء البسيكولوجيا مافي ذلك من تقريب مسافة ما بين الخيال والحقيقة

ولقد حاكمت محاكم انجلترا مغنياً من أهل دور الموسيقى الشبيهة بالكورسال على ورود شيء مما لايليق ان تسمعه الآذان في غضون مقطوعته الهزلية التي كان يلقيها وكان حكمها تغريم الرجل خمس جنيهات (راجع تقويم التمثيل الانكليزي ص ٢١٥ سنة ١٩١٦)

وقال السير ارثر جونس المؤلف الانجليزي المشهور في كتابه اساس التياترو الاهلي « ليس أدل على أخلاق الامة من نوع مايمثل فيها . وعليه فكل ماتغضي له العذراء حياءً جدير أن نضرب على يد ممثله . وليس يليق بكرامة الامة الانجليزية ان تسمح بمثل مايسمح به غيرها . وليس معنى القول انى احرم على الكاتب الالمام بالشيء « الخشن ولكن اذا لم يكن منه بد فليكن باللباقة والحكمة والاخفاء التي نجدها في التوراة . وفي شكسبير . وأدب كل اديب كبير » فاذا كان هذا شأن انجلترا وهي أقرب بفرنساصلة . فكيف يكون شأن مصر الشرقية الاسلامية

لقد كان لنا أن نطلب الى عزيز أفندي ان يعني بتمثيل الفودفيل المصري . وحوادث رواياته كثيرة، حتى لانخنق روح الحرية اللازمة للمرسح، ولكن أساس الفودفيل شيء من الخنا . فهو شر على كل حال . ولا عبرة برجاء **الآنسات ان لايحضرن تمثيله . فان ماتغضي له الآنسات** جديران يغضي له كل ذي حياء ونحن نبغي ان نبنى أساس مرسحنا على دعامات صحيحة فاضلة . ولو اتحنا ان يكون لهذا الفودفيل دخل فيه لكان فيه القضاء على مجهودات الادباء . فانهم لا يمكن ان يجلبوا الجمهور حولهم بكل ما اوتوه من قوة البيان . كما يجلبه الكاتب الفودفيلي وهو لا يتكلف الا عرض صورة عادية . ولا سيما على جمهور لجمهورنا .

اجل انه لا سبيل لمن يمثل الكوميدية الجدية . ان يحسنها . افضل من طريق الفودفيل ولكن لا يصح ان يكون ذلك على حساب الامة في أدبها . وفي آمالها انما نجل التمثيل لانه عون على تربية الامة . نستمد منه ادباً وعلماً . فاذا انقلب الحال . فاذا هو عابث بالادب . عابث باللغة . عابث حتى باللغة الدارجة كما هو المشاهد في سماجه أسلوب الرواية فلا كان الفودفيل ولا كان التمثيل .



الأدب والتمثيل

صحيفة شهرية مصورة

سنتها عشرة اجزاء

غرضها استقلال التمثيل المصري

الاشتراك ٢٠ قرشاً كل عام

ادارة المجلة : مصر الجديده

الجزء الثانى — مايو سنة ١٩١٦

قلب المرأة

رواية عصرية افرنجية الاشخاص : الفها الاستاذ لطفي افندي جمعه فيما يدل عليها اسمها من الموضوع وكأني بها حادثة شهدها او لابسها ايام كان يدرس القانون باوروبا لولا ماهنالك من اعراض لاتحتملها الحقيقة المنطقية . موضوع الرواية : ان المرأة مويلف سئمت عشرة زوجها الطبيب الرخو الضعيف فهجرته وأخذت تحصل لذتها كما شاء لها الهوى . ورأت في فتى ايطالى اسمه لورنزو كان يتعلم الطب في سويسرا معنى من معاني الرجولة التي تشتهيها فعملت على اقتناصه بمعونة قواد لها فاقتنصته . وعاش معها مدة طويلة ثم جاءه خبر موت والدته التي كانت تنفق عليه وهو في سويسرا وعلى أخواته اللائي في ايطاليا فاضطر الى العوده. فلما سافر نظرت المرأة الى غيره فلم يعطها مناها من نفسه فنظرت الى قوادها تطلب اليه ان يعيش معها عيشة الزوجية كما كان لورنزو فلم ير ان يجاريها في هواها الا الى حدما ثم عاد اليها لورنزو فاختبأت عنه لانها كانت قد نسيته ، وزوجها في اثناء ذلك يتردد عليها يطلب اليها العودة الى معيشة الزوجة غاضا طرفه عن فسقها الماضى (الذي سبب له الهم والتكدر والسكر والقمار والشيخوخة كما قيل لنا مع انه لم يكن الا في الاربعين في العمر وهى فى الثامنة عشرة يوم اقترنا !) وهي تأبي ثم وجدناها انتحرت عندما جاءها خبر موت ولدها في ساعة اجتمع فيها زوجها الذى لا تحبه ولو رنزو عاشقها الذي سئمته وبرنار الذى ارادت ان تقتنصه كلورنزو . والقواد الذى جاء لها بلورنزو .. حادثة اراد الكاتب أن يمثل بها صورة من صور حياة المرأة الشهوية وان كانت المرأة التي من هذا القبيل لا تنتحر في النهاية لموت ابنها (الذى ابعده المؤلف عنها بلا داع في مدرسة يوجد امثالها بجوار امه . او لخيبة املها من رجل امثاله في الارض كثيرون ما دامت ساقطة لانهما من الرجل فضيلته الا اذا كانت نوبة الفضيلة قد عادت اليها وهذا ما لا نظن لانها كانت قريبة من زوجها ولو ارادت عيش الفضيلة لاستغفرت وعادت اليه ولكن مهما يكن من القول فسواء كان انتحار هذه المرأة الفاسقة طبيعياً او غير طبيعي فانه ما كان يليق بالمؤلف ان يسمي الروايه بهذا العنوان المطلق «قلب المرأة» لان النساء لسن كذلك جميعاً وارى في التسمية قدحاً في اعراض الغالبية الكبرى من امهاتنا واخواتنا . وليت الاستاذ نكر العنوان فقال « قلب امرأة » لا قلب جنس المرأة اما أنا فرأيي انه اذا كان المراد بالمرأة مويلف ضرب المثل بها في قلة الوفاء والخيانة فان اركان المثل ناقصة جدا فضلا عن ان المؤلف نسي ان يحبب الناس في الزوج المهجور حتى يكون عطفهم عليه وسيلة لمقت المرأة بمعنى انه كان يجب أن يجعل الزوج في الخامسة والعشرين مثلا لا في الاربعين، حسن الخلقة قوياً كريما وغير ذلك مما يستطاع ان يعزى اليه لاظهار الفرق بين الفضيلة والرذيله عالى النفس حتى يبدو خطل المرأة عيانا وقبح رأيها بيانا . اما وقد اورده عجوزا قبيح الصورة رخوا راضيا بما مضى من تاريخ امراته التى اعطته من الزنا ولدا وهو عالم بذلك ، سكيرا فهذا مما جعلنى اسمع بعض ظرفاء الحاضرين يقول «لو كان هذا زوجي لفتحت بيت سر» ثم أن المؤلف عزا كل هذه العيوب (على لسان الرجل) الي سوء ما فعلت به المرأة ، ولكن هذا الكلام قليل الاثر في نفس المشاهد . لأنه لا يرى ان المرأة مسئولة عن عيوب زوجها وأن كانت هي سببها . لانه كان يجب ان يمنعها من العبث بكرامته والمرأة لا يمكن ان تعد نفسها مسئولة عن جرمها حتى يصح أن يقال انها فرطت في هذه المسئولية أيضاً اذ الفطرة الانسانية

بحيث تجعل الانسان ينسى ما فعل من السوء . ولا سيما فيما كان ممنوعا من الامور ، كامر افساد هذا الزوج بهجره فان كانت قد سببت له هذه الامور فانها لا تعترف بها ولا تهمها ، وانما هي ككل انسان لا يريد الا مرضيا لشهواته . وقد فقدت شهوتها في رجلها فلا غرو اذا التمستها في سواه : شيء فطري . امر كهذا كان يجب ان يلتفت اليه المؤلف حتى لا تنهدم روايته من هذه الوجهة والا فليته سمى روايته «فساد الزوجة» حتى يكون للرواية موضوع يعقل نوعا ما فانا لا نرى زوجا كذلك الا جديرا بافساد زوجة كتلك وفي الناس من يرى هذه المرأة بريئة لا ذنب لها وكاني بلورنزو نفسه مغزى الرواية الحكيم العاقل ذي اللحية التي جعلت على المرسح دليلاً على الفيلسوف راضيا عن هذه المرأة مقرا معنا بانها مصيبة في مقت زوجها الذي جاءنا على المرسح فانا رأيناه عاشقا لها مع علمه بأنها ذات زوج وذات ولد وهو رجل عاقل بشهادة المؤلف

ولكنا نصرف النظر من الاستشهاد بحكمة لورنزو لانا نرى من أقواله وأفعاله في الرواية انه مجنون لا عاقل كما يقول المؤلف ولا شهادة لمجنون . وانما أردنا أن نبين أن الصورة التي ارتضاها المؤلف لموضع هواه (مويلف) مكذوبة عليها ، مزورة علينا

ودليلنا على فساد عقل لورنزو الذي قال المؤلف انه عنوان الكمال وقدمه لنا بانه « يحب بعقله » وانه فيلسوف يتطلب الحكمة من حبه ما يأتي :

(أولا) ان عقله لم يهده الى أن المرأة الساقطة الخائنة زوجها غير جديرة بالحب العقلي وكان يجب عليه من جهة أخرى ان يعرف أن لا وفاء للمرأة الخائنة لزوجها : وانه لا حق عليه في العتب عليها كما فعل اذا هي سئمته بعد سنين ولا سيما بعد اذ آذنها بانه مفارق فراقا لا لقاء بعده

(ثانيا) انه كان يؤمن بقراءة البخت والمستقبل حتى لقد بنى حياته وسلوكه مع معشوقته ومستقبله جميعا والرواية كلها على نبوءة امرأة نورية حقيرة حقق لها نبوءتها كلها . والعاقل جدير ان يفهم ان النورية كاذبة ولو صدقت

(ثالثا) ان هذا الطالب عرف هذه المرأة وولدها في السنتين من العمر وظل معها حتى اصبح ابنها يحفظ جدول الضرب ويتكلم كلام اهل الرشد البالغين فلماذا لم ينته هذا الطالب من الدرس بعد كل هذه المدة ؟

ليست هذه مظاهر رجل يحب بعقله ولا بقلبه ولا بفلسفته بل انما هي علائم حب بطني حقير مضطرب الاسلوب ، كان لورنزو فيه مخادعا مكارا : بدليل اختلائه مع المرأة خلوة صبيحة اول لقاء

ثم اني لا افهم كيف يكون هذا الحب العقلي ! لا افهمه والله الا ان يكون كعشق ابن الفارض !!

ولست أظن لورنزو يخلونه لصحصحة ، وازهاره السخيفة التي قدمها يوم قالت له « ابعد عني ياسيدي » كان على حد قول ابن الفارض « زدني بفرط الحب فيك تحيرا » مثلا . لم أجد في الرواية شخصا صحيحا الا القوادوامرأة الاحصائي الذي كانت تلومه على البالغات في الاحصاء فتنوب عنا في الاحتجاج على وجود الشخص ذاته في الرواية فاما فتاة الفندق والخادم والخادمه والكل « كليلة » فقد كان مفتعلا مزورا على الناس لا أثر لصواب الرأي فيه

ولو أن لورنزو أبا الذقن . ابا البطن الدعي في الحب . الدعي حتى في الكذب . . قد انتحر آخر الرواية كما كان يجب أن كانت دعواه صادقة ، بدلا من تلك المرأة المسكينة التي أساء اليها القدر والمؤلف . ومن الرواية التي قدمها لنا لخف اسفنا شيئا ما . ولكن ما كل ما يتمنى المرء يدركه .

وثائق من النقد الغربى الحديث

مختـــارات مـــن نـــقـــد

و . هـ . أودن

ترجمة : مـــاهـــر شــفيـــق فريـــد

١ ــ مشكلات التربية «١٩٣٢»

٢ ــ الثقافة والبيئة «١٩٣٣»

٣ ــ كتاب تالبوت «١٩٣٣»

٤ ــ ت . أ . لورنس «١٩٣٤»

٥ ــ الدراما «١٩٣٥»

٦ ــ المغلولون والأحرار «١٩٣٥»

٧ ــ الفيلم التسجيلى «١٩٣٦»

٨ ــ علم النفس والنقد «١٩٣٦»

٩ ــ قصائد الحرية «١٩٣٨»

١٠ ــ هاوسمان «١٩٣٨»

١١ ــ ديمقراطى عظيم : ڤولتير «١٩٣٩»

١٢ ــ مقالات مختارة : إليوت «١٩٥٣»

١٣ ــ لوى ماكنيس «١٩٦٤»

١٤ ــ إليوت : تحية «١٩٦٥»

١٥ ــ كلمة تمهيدية : الخطباء «١٩٦٦»

١٦ ــ كلمة تمهيدية : ببليوجرافيا

تسع قصائد :

١ ــ القصة البوليسية «١٩٣٦»

٢ ــ أ . إ . هاوسمان «١٩٣٨»

٣ ــ الروائى «١٩٣٨»

٤ ــ رنبو «١٩٣٨»

٥ ــ إدوارد لير «١٩٣٩»

٦ ــ ماثيو أرنولد «١٩٣٩»

٧ ــ ڤولتير فى ڤرنى «١٩٣٩»

٨ ــ مونتينى «١٩٤٠»

٩ ــ شكر «١٩٧٣»

مشكلات التربية

[نشرت فى ذا نيوستتسمان، ١٥ أكتوبر ١٩٣٢]

التربية والنظام الاجتماعى . تأليف: برتراند رسل .

هذا الكتاب دعاية ممتازة . ومستر رسل ـ كأغلب الدعاة ـ بارع فى تبين نقاط الضعف النفسية لدى خصومه ، ولكنه يعمى أحيانا عنها فى نفسه . إن كتابه ملىء بأشياء قيمة :

« يؤكد المحافظون والإمبرياليون على الوراثة ، لأنهم ينتمون إلى الجنس الأبيض ، ولكنهم أقرب إلى أن يكونوا بلا تربية وتعليم . ويؤكد الراديكاليون على التربية ، لأنها ديمقراطية بالإمكان . . .

« يملك ساكن المدن بدلاً « من الوطنية » عاطفة صناعية إلى حد كبير ، هى ـ إلى حد كبير ـ نتاج لتربيته وصحفه » .

« قد جنح المربون التقدميون . . . إلى توليد شعور بأهمية الذات فى الطفل ، وإلى جعله يشعر بأنه أرستقراطى صغير ، على الراشدين أن يخدموه » .

وفصله بأكمله الذى أداره على الشعور الطبقى فى التربية يبين أن مستر رسل ناقد لامح ، من وجهة نظر ذهنية . ذلك لأنه داعية إلى حب الاستطلاع المنزه عن الغرض ، وتشجيع البحث العقلانى . وثمة ما يغرى المرء بأن يشعر أن ذلك هو كل ما يأبه له حقيقةً ، وأن دافعه الوحيد إلى النفور من الظلم هو أنه يجعل البحث شاقا . « لئن قُدر لماركسية قطعية غالبة أن تحل محل المسيحية ، لكانت عائقا فى سبيل التقدم العلمى فى مثل ضخامة عائق المسيحية » .

وهو يؤيد وجود طبقة حاكمة ، ولكن على أن تكون طبقة من الأولاد الشطار الذين يربون بمعزل عن غيرهم . وكما أن الجزء المعرفى من الإنسان هو أساس امتيازه ، فإن الخطيئة القاتلة الوحيدة هى ألا تكون منفتحا للنقاش ، أو أن تعلّم عقائد لا سبيل إلى إثباتها ذهنياً .

وإنه لغريب أن ينجذب مستر رسل إلى الشيوعية ، لأنه لا يوحى بأنه يميل إلى حياة الجماعة كثيرا . إن الحضور الفيزيقى للآخرين يعوق التفكير ، وهو خليق أن يكره ذلك . وهو يقول مصيباً إن « العلم قد غيّر من تقنيتنا إلى الحد الذى يجعل من العالم وحدة اقتصادية واحدة » ، ولكنه يغفل أن يقول إن هذا لا صلة له بالوحدة السيكلوجية ، ولا يبين أن القومية تفشل لا لأن الأمة جماعة أصغر من اللازم ، وإنما لأنها أكبر من اللازم . وإنه ليكون صلفاً وادعاءً منى أن أتظاهر بأن أعرف رأى البروليتاريا فى الشيوعية ، بيد أن جاذبيتها المتزايدة للبورجوازية تكمن فى تطلبها إسلاماً للذات من أولئك الأفراد المعزولين الذين يشعرون بأنهم وجدانيا ضائعون . ألا يتدبر مستر رسل قط إمكانية أن يكون حب الاستطلاع الذهنى عصابيا ، وتعويضا لأولئك المعزولين عن جماعة اجتماعية ، أو جائعين جنسياً ، أو ضعاف بدنياً ؟

وهو فى معالجته للجنس والدين يكره ليس فقط النوع الخاطىء من اللغز وإنما أى لغز وكل ما لايمكن رده إلى أبعاد عقلانية ، أو معرفة أنبوبة الاختبار . المعرفة عنده قادرة على أن تنقذ العاشق والعابد . وكل ما ليس قابلا للفهم « وجدان صبيانى » . والمشكلة هى أن مستر رسل يأبى أن يقر بأن طبيعة الإنسان ثنائية ، وأن كل قسم منه له تصوره الخاص للعدالة والأخلاق . فالإنسان ، بطبيعته العاطفية ، يريد السيادة ، وأن يعيش فى علاقة سلطة مع الآخرين ، وأن يطاع ويأمر ، وأن يختال ويتبختر . إنه يرغب فى اللغز والمجد . وهو ، بطبيعته ، الذهنية لا يأبه لأى من هذه الأشياء ، بل يريد أن يعرف وأن يكون رفيقا ؛ يشعر بأن طبيعته العاطفية الأخرى مخيفة وقاسية .

ومناهج التربية اللبرالية أفضل للثانية ، أما أن تكون مرضيةً للأولى إرضاء المناهج القديمة ، بكل عيوبها الخطيرة ، فأمر أدعى للشك . إن اللبراليين الذين من طراز مستر رسل يكرهون الأرستقراطية ، وهم خليقون أن يحلوا محلها البيروقراطية ، لأنهم يكرهون السلطة الشخصية ؛ إذ إنها كثيرا ما تكون قاسية . والخطر ـ برغم ذلك ـ يتمثل فى أن الإنسان ، إن قضى على السلطة ، غدا قذراً ناصلاً ، وصار المجتمع مجموعة من أناس بلا عمل ، يعيشون على استثمارات ، ويحكمهم لجنة مراقبة عقلية . بدلاً من الإرهاب ، سيجىء المرهب روحياً .

والتربية ـ مهما أدعت ـ لا تستطيع أن تصنع شيئا للفرد ؛ فهى اجتماعية دائما . إن نمو الفرد لا يمكن تخطيطه ؛ وإنما هو حصيلة علاقات مفعمة بالعاطفة (ومن هنا كانت أهمية الأسرة . إن كل النقدات الموجهة إليها عادلة ، ومع ذلك فنحن ـ كما يقر مستر رسل بشجاعة ـ لا نستطيع أن نتصور العالم بدونها) . وهذه العلاقات توجد فى ظل أى مجتمع أو نظام تربوى . لم يكن دين كروبوتكين لـ Corps des pages أقل من دينه لأى شىء آخر .

وفشل التربية الحديثة لا يكمن فى انتباهها إلى حاجات الفرد ، ولا فى مناهجها ، ولا حتى فى الأفكار المعنوية التى تبشر بها ، وإنما فى الحقيقة الماثلة فى أنه ما من أحد يؤمن حقيقة بمجتمعنا الذى ندرب أطفالنا من أجله . إن كل الكتب ـ وهذا أحدها ـ التى تعين على جعل الناس واعين بهذا الافتقار إلى الإيمان قيّمة وجديرة بالقراءة .

الثقافة والبيئة
تأليف: ف . ر . ليڤيز ودنيس تومسون

كيف نعلم القراءة ؟
تأليف : ف . ر . ليڤيز

كم من الأطفال كان لليدى مكبث ؟
تأليف : ل . ث . نايتس

[نشرت فى مجلة ذا تونتيث سنشرى، مايو ١٩٣٣]

من هو المثقف عالى الجبهة ؟ هو امرؤ ليس سلبيا إزاء خبرته وإنما يحاول أن ينظمها ويفسرها ويغيرها ؛ هوفى الحقيقة ـ امرؤ يحـاول أن يؤثر فى تاريخه : إن رجلاً يناضل لينجو بحياته فى قلب الماء يكون لحظتها مثقفاً عالى الجبهة . والعامل الحاسم هو صراع بين الشخص وبيئته ؛فأغلب الناس الذين يدعون عادة مثقفين عاليى الجباه إما كانت طفولتهم ومراهقتهم غير سعيدة ، أو هم يعانون من نقص جسمانى . إن مستر ليڤيز ومستر تومسون ومستر نايتس ومستر باوند وكاتب هذه المراجعة وقارئها مثقفون عالو الجباه ؛ وهذه الكتب دعوة إلى خلق المزيد منهم .

وأظنها مصيبة فى ذلك . فنحن نعيش فى عصر يتوافق فيه سقوط كل المعايير السابقة مع اكتمال تقنية التوزيع المركزى للأفكار . إن نوعاً من الثورة أمر محتوم ، يعادل ذلك حتمية أن تفرضه ـ من فوق ـ أقلية . وعلى ذلك فإنه إذا أُريد للنتيجة ألا تعتمد على أعلى صوت ، وإذا أريد للأغلبية أن يكون لها أدنى رأى فى مستقبلها ، فإنها ينبغى أن تكون أكثر نقدية مما هو ضرورى فى مرحلة نمو مستقيم .

إن هذه الكتب الثلاثة معنية جميعها بالتعليم المدرسى . **كم من الأطفال كان لليدى مكبث ؟** هجوم على اللغو الماثل فى أغلب عمليات تدريس شكسبير ؛ العمليات التى تركز على الشخوص والحبكة وتغفل الشعر . **وكيف نعلم القراءة ؟** يطالب بتدريب على تقنية القراءة النقدية . **والثقافة والبيئة** كتاب تطبيقى لمساعدة الأطفال على هزيمة الدعاية من كل نوع ، وذلك بجعلهم مدركين أى الأزرار هى التى يضغط عليها .

والكتب الثلاثة جيدة جميعها ، سوف يقرؤها قراءة جادة ـ فيما آمل ـ كل معلمى المدارس . **والثقافة والبيئة** ، بصورة خاصة ، كتاب ممتاز لأنه يقدم أوراق امتحانات . إن المدرسين عادة يعملون عملاً شاقاً . وعلى حين يوافقون على أهمية هذا النوع من الإرشاد فإنهم إما أن يكونوا أشد انشغالاً أو أكثر إرهاقاً من أن يُعِدّوه بأنفسهم .

كذلك أميل إلى الظن بأن الإعلان ميدان أفضل لمثل هذا العمل من الأدب ؛ فهدف هذا العمل ـ كهدف التحليل النفسى ـ تدميرى فى المحل الأول ؛ إنه بعثرة رد فعل عن طريق الوعى به . إن الإعلان والآلات جزء من البيئة التى يكون الأدب رد فعل بإزائها ، وأولئك الواعون نقديا ببيئتهم وبأنفسهم خليقون أن يكونوا ناقدين لما يقرءون ، وليسوا غير ذلك . وأظن أنه من المشكوك فيه بدرجة بالغة أن يكون أى تدريب مباشر للحساسية الأدبية أمراً ممكناً .

إن تعليمنا قائم على الكتب أكثر مما ينبغى . فإعطاء الأطفال آيات أدبية يقرءونها ـ أى رد فعل عقول راشدة استثنائية إزاء خبرات واسعة ـ إغراب . إن الولد فى المدرسة يظل منفصلاً عن وسائل الإنتاج ؛ عن كسب العيش . وإنه لمحال أن نصنع الكثير ، ولكنى أعتقد أن أكثر مناهج تدريس الأدب الإنجليزى للأطفال إرضاءً ، فى الوقت الحاضر ، هى من خلال بيئتهم وأفعالهم فيها : فمثلا إذا كانوا سيقرءون أو سيكتبون عن نشر الخشب ، فإنه ينبغى أن ينشروا شيئا منه أولاً . ينبغى أن يُمثّلوا كثيرا ، إن أمكن ، وأن تكون هناك فصول للحركة تحت إشراف معلم الإنجليزية ، مع الإقلال من الكلام جداً .

وتضمر هذه الكتب جميعها السؤال الأكثر عمومية : « ماذا نفعل ؟ » برغم أنها جميعها ـ ربما عن قصد ـ تتجنب تقريره أو الإجابة عنه ، بصورة خاصة . إن الإنتاج الجماهيرى ، والإعلان ، والطلاق بين العمل العقلى واليدوى ، وقصص المجلات ، وإساءة استخدام الفراغ ، كلها أعراض لمجتمع ناقه ، ولا سبيل لعلاجها علاجاً نهائيا إلا بالانتباه إلى العلة . تستطيع أن تكبت أحد الأعراض ، ولكن النتيجة الوحيدة لذلك هى أن تخلق عرضا آخر ، بمثل ما يمكنك أن تحيل لصاً إلى مصاب بالصرع . إن الآراء عن العلة والعلاج جميعا تختلف ، ولكن واجب الفاحص هو أن يقرر رأيه ، وكذلك ـ إن أمكن ـ المجموعة الأكثر أهمية من الآراء المعارضة . إن الوعى يلوح دائما غير ملوث بموضوعه ، وخطر المناهج المدافع عنها فى هذه الكتب هو أن تجعل الناقه مفتونا بمرضه ، وأن تمكن الأقلية المشلولة من استمداد رضاء ذهنى من تأمل عملية الاضمحلال ، وهى العملية التى تشعر الأقلية ـ نتيجة لطبيعةالوعى ذاته ـ أنها معزولة عنها ، حتى لتفقد الإرادة والقدرة على اعتقالها .

كتاب تالبوت. تأليف : ڤيوليت كليفتون

[نشرت فى مجلة ذا كرايتريون ،أكتوبر ١٩٣٣]

ربما لم يكن من شأن كاتب المراجعات أن ينقد الغلاف الواقى لكتاب ، ولكنى أشعر أنى ملزم أن أقول إنه فى هذه الحالة قد كادت الملحوظات الواردة على الغلاف أن تدفع قارئا إلى الرمى بالكتاب فى المدفأة . إن كتاب تالبوت أشد امتيازاً من أن يحتاج إلى هَبّةٍ تفوح برائحة شر الملامح فى صحافة الأحد .

إنه لعسير أن تقول عنه أكثر من أن توصى كل إنسان بأن يقرأه ويحكم بنفسه . إنه سيرة زوج كتبتها زوجة أحبته ؛ رجل من أسرة عريقة تمكنه ثروته من أن يحقق كل خيالاته فى عالم الفعل ، بقلم امرأة أخيل أنها لم تقرأ سوى القليل إلى جانب هوميروس ودانتى وشكسبير . كان كلا الزوجين رومياً كاثوليكياً تقياً .

قال هنرى جيمز ذات مرة ، فى ثنايا مراجعته عددا من الروايات : « أجل ، إن ظروف التشويق موجودة ، ولكن أين التشويق ذاته ؟ » . ما كان أسهل أن يصدق ذلك على كتاب كهذا . إن سير المستكشفين ليست بالضرورة شائقة ؛ فإن سجلات الأحاسيس الفيزيقية يمكن أن تكون مملة كأى تحليل للحالات العقلية . وكتاب تالبوت كتاب عظيم لا لأنه مضى إلى فركهويانسك ، أبرد مكان فى العالم ، وإنما لأن ليدى كليفتون كانت خليقة أن تجد مغامراته على القدر نفسه من التشويق لو أنه مضى [بدلا من ذلك] إلى ويجان .

إنه يبين على نحو أوضح من أى شىء قرأته منذ زمن طويل — أن أول معيار للنجاح فى أى نشاط إنسانى ، والمقدمة اللازمة سواء للكشف العلمى أو الرؤية الفنية ، هو حدة الانتباه ، أو بعبارة أقل أبهة : الحب .

الحب هو الذى جعل ليدى كليفتون تكوكب حول تالبوت كل خبرتها وتجعلها ذات دلالة . لا يستطيع المرء أن يتخيل أنها بحاجة إلى كتابة سطر آخر ، وإنما يشعر بأنها قد سجلت كل شىء . ليس بالمرء حب استطلاع لأن يعرف ما إذا كان تالبوت فى الحياة الفعلية شخصية فخيمة على نحو ما هو فى هذا الكتاب . فمهما يكن من شأن أصوله ، إنه لمقنع تماماً . ليس ثمة أثر لأحلام اليقظة .

إن أى قطعة تقريباً خليقة أن تمثل ثبات غرض الكاتبة :

« إن مشية على شاطىء البحر قد تجلب خبرة لا تنسى ، كذلك اليوم من أيام الصيف عندما فكرت ثيوليت قائلة : « لابد لى من أن أمشى بمفردى على شاطىء البحر » . تبعت الدرب ، وانتشت بشعورها بالاتحاد مع الطبيعة ؛ الاتحاد مع الله . وكنسيم يهب بين أزهار المستنقع كان الله هو نفس الحياة المشتركة — « نحن الكائنات الحية جميعاً أقرباء » . دارت حول صخرة ، وأبصرها بلشون فأرسل تحذيرا خشنا ورفرف بجناحيه مبتعداً . وردد غراب أعصم صدى الصرخة ، وتسلمت نوارس وكروانات جوقة الخوف ، وأسرعت مدروانات وليموزيات [ضروب من الطير] مبتعدة فى انقضاض فضى . وثب أيل أحمر من بين السرخس ، وركض أيل أسمر مبتعداً . كانت قد منحت الحب ، ولكن الخوف عاودها ، وعلى نحو حاد أذهلها . رأت نفسها مفصولة عن النفس المشترك كجزء ميت من كل حى .

أقبل تالبوت عليها ، من وراء الدرب المغمور ، ولكنه لم يفهم قط تماما لماذا لاحت ، فى تلك اللحظة ، منحطة القوى المعنوية ، ولا لماذا أمسكت بيده وتشبثت بها فى البرهة الوجيزة التى تركها لها فيها . لقد سمعها فقط دون وضوح تقول شيئا عن كونه « صديقها الوحيد » .

إنما هذا التفانى الموحد الهدف هو ما يمنحها براعتها التقنية الملحوظة فى الجمع بين كلمات يوميات تالبوت وتعليقاتها الخاصة ، فى نسيج قصصى منسق . وهو أيضا ما يُمكنها من قول أشياء كانت ، لو قيلت منعزلة ، لتلوح حمقاء . فعلى سبيل المثال ، أشك فيما إذا كان بمستطاع كثيرين أن يقرءوا القطعة التالية خارج سياقها دون شعور بالحرج ، ومع ذلك فإنى واثق أن قليلين ممن يقعون عليها فى موضعها الملائم سيشعرون أنها غير مبررة :

« وإذ رأت مقدماً الوقت الموحش الذى لن يتفوه فيه باسمها ، ادخرت كل نداءٍ له عليها . وفى الليل ، كى تُمتحن الحب ، ابتكرت لعبة . ففى كل مرة يستيقظ فيها أو يحول جسده ، كانت تصدر صوت هديل خافت للدلالة على أنها صاحية — ولكن إن تفوه باسمها ، فإنه يكون الرابح . وفى تلك الأسابيع ربح اللعبة مرتين . بيد أنه فى كل ليلة كانت تشعل أعواد ثقاب كثيرة ، لأنه كان يستيقظ كثيرا » .

قد يجد المرء الكاثوليكية الرومية منفرة ، وقد ينظر إلى نظام المجتمع الذى جعل حياة تالبوت وشخصيته ممكنين مفتقراً إلى العدالة افتقارا غليظاً ، ولكنى لا أستطيع أن أتصور أن أى إنسان يسعده الحظ بقراءة هذا الكتاب لن يخبر ذلك الحس بالمجد الذى يملك الفن العظيم امتياز تقديمه .

ت . أ . لورنس . تأليف: ب . هـ . ليدل هارت

[نشرت فى مجلة ناو آند ذن ، ربيع ١٩٣٤]

لئن لم تقل هذه المقالة سوى أقل القليل عن كتاب الكابتن ليدل هارت ، فذلك لأنه قد قدم مادته على نحو واضح ومقنع إلى حد ينسى القارئ كل شىء عنه . وإذا استثنينا « **أعمدة [الحكمة] السبعة** » الذى كاد يصير أسطورياً ، فإنه ليس ثمة وصف لحملة الجزيرة العربية خير من وصفه ، ولا تصوير للورنس أكثر حيوية من تصويره ، ولا من المحتمل أن يجىء أحد بما هو أفضل .

وعندما أفكر فى لورنس ، أتذكر قصتين : الأولى هى قصة تورجنيف المسماة « شخصية مستميتة » ، وبصفة خاصة حادثة البطل الذى نجده جالساً فى خان ، واضعا أمامه بطاقة تقول : « أيما امرىء راغب فى ضرب نبيل على أنفه ، له أن يفعل ذلك لقاء روبلين » ، وكيف أنه أوشك على قتل رجل حاول أن يضربه مرتين لقاء ماله . والثانية ، وقد قرأتها فيما أعتقد فى كتاب مكدوجال علم نفس اللا سواء ، كانت قول رجل بعد أن ذبح حلوق زوجته وأطفاله : « كلا ، لست الرجل القوى حقاً . إن الرجل القوي حقاً يسترخى فى المشارب ولا يفعل شيئا البتة » .

وعندى أن حياة لورنس البجورية تصور تحول الرجل الضعيف حقاً إلى الرجل القوى حقاً ، وردٌ على سؤال : « كيف يمكن للإنسان الواعى بذاته أن يخلص ؟ » . ويلوح أن درسه هو : « إنما وعى الذات من الأصول [عكس الخسائر أو الخصوم] . والحق أنه الصديق الوحيد لتقدمنا . إننا لا نستطيع أن نتراجع عنه . ولكن مطالبه على شخصنا الصغير وقابلياته هى من الضخامة إلى الحد الذى يجعل أغلبنا — مرتاعاً — يحاول الفرار أو التصالح معه ، وهذا مهلك . إنه ، كمطاردٍ ، قاتل » .

إن المحو المستمر للنفس عن طريق الهوية — إذا استخدمنا مصطلح بليك — هو وحده القادر على الوصول بنا إلى الحرية التى نتوق إليها ، أو بعبارة لورنس : « تأتى السعادة من الاستغراق » .

بيد أن إساءة تفسير الاستغراق واحدة من أكبر هرطقات جيلنا . فتفسيره على أنه فعل أعمى ، دون اعتبار لمعنى أو غايات ؛ على أنه فرار من العقل والوعى : ذاك يقيناً يعنى أن تصير الرجل الضعيف حقا ، أن تنخرط فى صفوف التقهقر الفاشى العظيم الذى سيسقط بنا ، فى النهاية ، فى حفرة القنوط ، أن تصرخ .

ومن وصف لورنس لنفسه يتضح أنه ما من أحد قد وجد هذا الإغراء أشق ، أو تغلب عليه بتصميم أعظم ، أو اثبت على نحو أفضل الحقيقة الماثلة فى أن الفعل والعقل لا ينفصلان ؛ ففى الفعل فقط يستطيع العقل أن يحقق ذاته . وفقط من خلال العقل يمكن

للفعل أن يغدو حرا . إن الوعى يستلزم فعلا أكثر لا أقل ، والعكس صحيح .

وفى صدد مشكلة العلاقات الإنسانية ، يقدم مساهمة تعادل ذلك أهمية . ومهما لاح من اختلافاتهما على السطح فإنه وسميه د . هـ . لورنس يضمران الشىء نفسه : أن التصور الرومانسى الغربى للحب الشخصى عرض عصابى لا يعدو أن يلهب وحدتنا ، ردّ سيىء على رغبتنا الحقيقية فى أن نتحد بالحياة ونتجذر فيها . كلاهما يقول : « لاتلمسنى » . وإنه لمن المشكوك فيه على الأقل أن تستطيع العلاقات الجنسية ـ أثناء نقاهتنا ـ أن تصنع لنا أى شىء سوى تأجيل الشفاء . من المحتمل أن طريق العودة إلى الصميمية الحقيقية إنما يكون عن طريق نوع من التقشف . على النفس أولا أن تتعلم كيف تكون لا مبالية ، أو كما يقول لينين : « أن تجوع ، وتعمل على نحو غير قانونى ، وتكون بلا اسم » . إن انخراط لورنس فى السلاح الجوى واشتغال رنبو بالتجارة هما ، من حيث الأساس ، متشابهان . « على المرء أن يكون حديثا بصورة مطلقة » .

لقد ذكرت لينين . إنه ولورنس الاثنان اللذان يلوح لى أن حياتهما تمثل ، على أكمل نحو ، خير ما فى عصرنا وأكثره دلالة ؛ أقرب شىء نعرفه إلى مركب الشعور والعقل ، الفعل والفكر ، أقوى أدوات الحرية . وعندنا ـ نحن الأتباع ذوى الأثرة ـ كلاهما أقرب اتهاماً ورجاء .

الدراما [سبتمبر ١٩٣٥]

بدأت الدراما كفعل من جانب مجتمع بأكمله . ومن الناحية المثالية ، لا يجب أن يكون ثمة متفرجون . ومن الناحية العملية ، يخلق بكل عضو من الجمهور أن يشعر بأنه بديل للممثل .

الدراما أساساً فن بدنى . فأساس التمثيل هو الألعاب البهلوانية والرقص وجميع أشكال البراعة الفيزيقية . إن صالة الموسيقى ، ومسرحية عيد الميلاد الإيمائية الصامتة ، وأحجية البيت الريفى ، هى أكثر ألوان الدراما اليوم حياة .

حرم نمو الفيلم الدراما من أى عذر لأن تكون تسجيلية . ليس من طبيعتها أن تزود متفرجا جاهلاً سلبياً بأخبار مثيرة .

موضوع الدراما . من الناحية الأخرى ، هو المعروف من الجميع ، والقصص المألوفة لدى الجميع عن المجتمع أو الجيل الذى تكتب فيه . يجمل بالنظارة ، كالطفل الذى يستمع إلى حكاية خيالية ، أن يعرفوا ما الذى سيحدث من بعد .

وبالمثل فإن الدراما لا يلائمها تحليل الشخصية ، التى هى ميدان الرواية : إن الشخصيات الدرامية مبسطة ، يسهل تعرفها ، وحجمها أكبر من حجم الشخصيات فى الحياة .

ينبغى أن يكون للحدث الدرامى الطابع نفسه المُعْتَرف به ، ذو الدلالة ، غير التسجيلى ، الذى للحركة الدرامية .

الحق أن الدراما تعالج ما هو عام وعالمى ، لا الخاص والمحلى ، ولكن من المحتمل أن كل ما تقدر عليه الدراما هو أن تعالج ـ مباشرة على الأقل ـ علاقات بعض الكائنات الإنسانية ببعض ، لا علاقة الإنسان بسائر الطبيعة .

المغلولون والأحرار

[نشرت فى مجلة سكروتنى ، سبتمبر ١٩٣٥]
آراء نامية . تحرير آلان كامبل جونسون .
كنت سجينا . تأليف وليم هولت .
استطلاع الموارد . تأليف و . برايرلى .
كاليبان يصرخ . تأليف جاك هيلتون .

لئن كانت مهمة كاتب المراجعة هى أن يصف محتويات الكتب التى يراجعها ، فما هذه بمراجعة .

إن آراء نامية مجموعة مقالات لأعضاء الجيل الصاعد الذى كان ، كقراء هذه المجلة ، سعيد الحظ . فهم يستطيعون أن يقرءوا كتبا صعبة ويقرءونها بالفعل ، وليس لديهم من الأسباب ما يدعوهم إلى تفحص الطريق لكى يتجنبوا الالتقاء بشرطى . ولئن لم تكن أفكارهم لافتة ، لقد كانت مسبّبة على نحو مقنع أحسنَ التعبير عنه . إن مقالة مستر ستوفين عن التربية ومقالة مستر لفلوك عن الرياضة تلوحان لى جيدتين بصورة خاصة .

إن أى امرىء لا يعرف رأى الشاب أو الشابة الذكيين ، من ذوى التعليم الجامعى ، فى الحياة ، يستطيع أن يعرفه من هذا الكتاب . وهم ـ فى مجموعهم ـ يلوحون حسنى الاطلاع حسنى النية ، عاقلين جادين ، غير بلاغيين ، ومملين قليلا . ربما كانوا ـ ولكن لعلى هنا كنت لهم ظالما ـ راضين عن أنفسهم بعض الشىء ، واعين أكثر من اللازم قليلا بحسن إدراكهم ووضعهم كأحرار .

ومن ناحية أخرى ، فإن كتّاب الكتب الثلاثة الأخرى هم جميعا دون مستوى ملح الأرض . اثنان منهم قد دخلا السجن . والثالث ، فنياً ، حرٌ فى أن يخرج من بابه الأمامى ، ولكنه لا يستطيع أن يمضى إلى أى مكان آخر ، ومن ثم جاز أن ندرجه هو أيضا فى سلك المغلولين .

إن من لا يستطيعون أن يتخيلوا بأنفسهم ما السجن الحديث ـ وهى مهمة سهلة ـ يستطيعون أن يتعلموا ذلك من مستر هولت . ومن لا يستطيعون أن يتخيلوا بأنفسهم ما استطلاع الموارد ـ وهى مهمة بالغة الصعوبة ـ يستطيعون أن يتعلموا ذلك من مستر برايرلى . ومن يشعرون نحو الحياة ـ لأى سبب ـ بمرارة وكراهية ، سيجدون مثل هذا الشعور معبراً عنه ، ببلاغة موبر دبكية فخيمة ، فى كتاب مستر هيلتون ، أكثر هؤلاء الكتاب جميعا فتنة .

وبعد ذلك .
ما العمل ؟

« إن ما نحن بحاجة إليه إنما هو إيمان جديد » ، هكذا تقول الآراء النامية ، ولكن انتظر زعيماً يقدم إيماناً .

« احزموا أمركم . افعلوا » ، هكذا يصيح السياسى بابن الثامنة ، عارفاً أن الأخير سيبتهج إذ يسمع أنه ليس عليه أن يتعلم ما هو أكثر من ذلك .

إن كاليبان يصرخ ولكنه يحجم عن استخدام العتلة ، لأنه لا يحب منظر الكراون [عملة إنجليزية ألغيت] اللعين .

يعرف كل شخص حساس ذكى أن استطلاع الموارد والسجن هما كما تصفهما هذه الكتب ، وأن نظاماً اجتماعياً يكونان ممكنين فى ظله ، هو نظامٌ سخرى . لماذا إذن يتحمله لحظة أخرى ؟

إنه يتحمله ، فى المحل الأول ، بسبب الشجاعة والأمانة والذكاء والرحمة وحسن النوايا ـ دون تباه وبهدوء ـ لملايين من الأفراد فى دائرتهم الصغيرة . وعلى ذلك فإن أناسا ، كالشيوعى الذى يرى ـ على أوضح نحو ـ عيوب النظام ، يجنحون إلى أن يسيئوا الظن بل وأن ينفروا من صاحب العمل المعقول أو كاسب عيشة دون مرارة . ولئن كان على الأمور أن تسوء قبل أن تتحسن ، فإنه كلما كان المخيف الذى يختار لوظيفة مفتش استطلاع الموارد مخيفاً ، وكلما كان مأمور السجن مصراً على أن ينال الطاعة الكاملة ، كان ذلك أفضل .

وفى المحل الثانى ، فلدى من يشعرون أن الشيوعيين ربما لم يكونوا يمسكون فى أيديهم كل أوراق اللعبة ، تكون أكثر الوقائع إقلاقاً هى أن موظفى شركات الأسلحة ، والصحافة الصفراء والمنحطة ، ووكالات الإعلانات ليسوا هولات ، وإنما شبان بالغو الذكاء ذوو آراء ليبرالية .

أترى الحجة الاقتصادية إذن لا رادّ عليها ، أم أن علينا أن نكون أكثر تشاؤما بمستقبل النوع الإنسانى ؟

ذلك أن ثمة أمرين يعلم كل رجل أو امرأة متعلمين ، من الطبقة الوسطى ، أنهما حق :

١) أن العنف دائما ، وعلى نحو لا لبس فيه ، سيىء . فما من خبرة شخصية وما من معرفة علمية إلا وتشهد بأن ما تستطيع أن تحبه ناسيا نفسك ، تستطيع أن تشفيه .

لما كنت أسقط أحيانا فى الظلام ،
فلا تصرخ إلى كما تنبح الكلاب .
هبنى تعاطفا وقدوة .
حتى أقفو فى أثرك عن ثقة .
ألق العصا وانقذ الطفل
فالسجن موحش والعقاب وحشى .

نحن نعلم هذا حق العلم ، ولكننا لسنا على استعداد لأن نتصرف على أساسه إلا حين لا يجشمنا مشقة ، ولا يكون ثمة مشكلة صعبة . أما إذا واجهتنا مشكلة ، فإننا نرسل فى طلب الجلاد وقاذفة القنابل ونغمض أعيننا وآذاننا .

يلاحظ برنارد شو فى موضع ما من كتاباته أنه فى مجتمع متمدين حقيقة يغدو الضرب بالفلقة محالاً ، لأنه يستحيل إقناع أحد بأن يضرب أحداً . بيد أنه فى ظل أوضاعنا الراهنة ، يمكن أن يقوم به حارس زنزانة عاقل لقاء نصف كراون ، ليس فيما يحتمل لأنه يميل إليه أو حتى يظنه مستحسنا كعقاب ، وإنما لأن هذا هو ما يُنتظر منه .

ويبتدرنا عالم الاقتصاد : « هأنتذا ترى . إنها العلة الاقتصادية مرة أخرى » .

إنه ينفق على نفسه أكثر مما يحتاج ، ويفصل للآخرين أقل مما يستطيع . ولكنه لا يريد أن يبدو متعاظما . خليقٌ بنا أن نتحرك فى مثل ذاك الاتجاه ، نحو الحياة الخلقية مثلا ، أو نزع السلاح الشامل . ولكن فلنتحرك جميعا معا .

أو بتعبير آخر : « لست أريد أن أتحمل المسئولية . دع ثورةً تحملها عنى » .

والصعوبة هى أننا نعرف جميعا ـ والشيوعى ذاته مثل رائع ـ أننا إن شئنا فبوسعنا أن ننبذ المصلحة الذاتية ؛ وأنه فقط عندما نفعل ذلك نبلغ أى شىء جدير بالبلوغ .

« ولكنى لا أستطيع أن أفعل ذلك دون إيمان » . بيد أننا بهذه الكلمات ننبذ إيمانا ، ونأمل أن يُفرض علينا إيمان أسهل .

إن حديث برنارد شو فى مسرحية« أجود من أن يصدق » ، وقد سيق فى كتاب آراء نامية ، بمثابة تحذير :

« يجب أن تكون لدى تأكيدات كى أعظ [لدينا نحن تأكيدات ولكننا لا نعظ] . فبدونها ، لن يلقى إلىّ الشباب بسمعه . لأنه حتى الشباب يجىء عليه وقت يسأم فيه الإنكار . إن المتجر بالسلب يسقط أمام الجنود ، ورجال الفعل ، والمحاربين ، الأقوياء بتأكيداتهم القديمة التى لا تعرف حلا وسطا والتى تمنحهم مركزاً وواجبات ويقين نتائج ؛ بحيث تستطيع روح الإنسان اللاذعة فيهم أن تمتد إلى الخارج وتوجه ضربات قاتلة بعقول مغمضة ثابتة . إن طريقهم مستقيم واثق ، ولكنه طريق الموت » .

الفيلم التسجيلى . تأليف:بول روثا .

[نشرت فى مجلة ذا ليسنر ، ١٩ فبراير ١٩٣٦] .

لقد كتب مستر روثا كتاباً بالغ التشويق ، وفى أوانه أيضا . وإنه لمن المشجع أن نجد المؤلف ـ وهو نفسه من أشهر مخرجى الأفلام التسجيلية عندنا ـ ينقد ، بهذا المضاء ، حركته الخاصة : « إن من أكثر نواحى القصور فى الفيلم التسجيلى جدية ، روغانه المستمر من الكائن البشرى » . لقد بدأ ما يدعى بالفيلم التسجيلى كرد فعل إزاء السينما التجارية ، وعانى ـ ككل حركات رد الفعل ـ من خصائصه السلبية . إنه إذ شعر ـ مصيباً ـ بالاشمئزاز من توحيد معايير الموضوع ونظام النجوم القائم على استغلال الشخصية ، قد بدأ بأن يقول : « الحياة الخاصة غير مهمة . علينا أن نهجر القصة ونقدم الوقائع ، أى علينا أن نريك الناس فى عملهم اليومى ، ونريك كيف تُنظم الصناعة الحديثة ، ونريك ما يفعله الناس لكسب معاشهم ، لا ما يشعرون به » . بيد أن الحياة الخاصة والانفعالات وقائع كغيرها ، وليس بوسع المرء أن يفهم حياة الفعل العامة بدونها . وهذا الاتجاه البيوريتانى ، اتجاه « الحقيقة » والتسلية إزاء ما يدعوه حتى

مستر روثا بـ « مجرد توليف » ، قد أنتج أفلاماً ذات خصائص ممتازة كثيرة ، ولكنها مملة لمرتاد السينما العادى على نحو نهائى ومهلك . ومهما يكن من أمر ، فقد كانت ذات قيمة من ناحيتين : فأولاً ، صناعة الأفلام باهظة التكاليف ؛ وقد كان هـذا الاتجاه من جـانـب مخرجى الأفـلام التسجيلية البـريطانيـين إزاء العمل والصنـاعة ، فى الأيـام الباكرة ، هو الذى أكسبهم تأييد هيئات عامة كهيئة البريد العامة ، وبدونها ما كان ليتسنى لهم صنع أفلام على الاطلاق ، ولا أن يتعلموا من أخطائهم . وثانياً فإن جموح المادة قد حدا بالمخرجين إلى تجارب على المشاكل التقنية ، لم تكن لُيضطلع بها فى غير ذلك ، وقد أثبتت أنها ذات أهمية باقية .

إن المعنى الحقيقى الوحيد لكلمـة « تسجيلى » هـو : صادق مع الحياة . فأى إيماءة ، أى تعبير ، أى حوار أو مؤثر صوتى ، أى مشهد يلوح للنظارة صادقا مع الحياة : تسجيلى ، سواء صُورّ فى الاستوديو أو على الطبيعة . ولأن حركة الفيلم غير قابلة للارتداد ، ومستمرة ، وغير متنوعة ، فإنه ليس خير وسيط لتقديم معلومات عن وقائع . إنه لمحالٌ أن يتذكر المرء حبكة أبسط فيلم تجارى ، دع عنك تعقيدات صناعة بنجر السكر ، مثلاً . فالأثر الذى يحدثه الفيلم هو خلق اتجاه وجدانى قوى نحو المادة المقدمة .

ونظراً لكتلة التفصيلات الواقعية التى تسجلها الكاميرا ، فإنه لم يُخترع وسيطٌ يضارعها فى تصوير الشخصية الفـردية ، أو أقـل منها ملائمة لتصوير الأنماط . فأنت عـلى الشاشـة لا ترى قط رجـلاً من الرجال يحفر حقلاً من الحقول ، وإنما ترى دائماً مستر مجرجور يحفر فى مرج مساحته عشرة أكر . إن الفيلم يجاوز الرواية فى هذا .

إن كل قصة جيدة هى ما يدعوه مستر فلايرتى « خيط المكان » . فالقصة هى الوسيلة التى تتصل بها الحياة العامة بالحياة الخاصة لأجل أغراض التقديم ؛ وما من فيلم يغفل أيها كليةً يمكن أن يكون فيلما جيداً . إن أول وثانى وثالث شىء فى السينما ، كما فى أى فن ، هو الموضوع . فالتقنية تتولد من الموضوع ، وهو يحكمها .

ومستر روثا على ذكر من كل هذا ، ولكنه لا يبرز بوضوح كاف طبيعة العقبات بالضبط . إن أولاها وأهمها عامـل الزمن . ما من روائى ذى صيت يجرؤ على أن يكتب روايته قبل أن يكون قد قضى أعواماً يكتسب مادته ويتمثلها وما من فيلم تسجيلى من الطبقة الأولى يُصنع إلا إذا بدأ المخرج فى التصوير بعد أن يكون قد اكتسب الدرجة نفسها من الألفة بموضوعه . إن الموضـوعات غـير الحية كـالآلات أو وقـائع التنظيم يمكن فهمها فى أسـابيـع قـلائـل ، ولكن ليست الكائنات الإنسانية كذلك . ولئن كانت الأفلام التسجيلية قد ركزت اهتمـامهـا ، حتى الآن ، عـلى الأمـر الأول ، فليست هـذه غلطة المخرجين كليةً ، وإنما هى راجعة أيضاً إلى أنهم مقسورون على إخراج فيلم فى فترة قصيرة إلى حد مضحك . من سوء الحظ أن يكون الفن الذى هو أبطأ الفنون خلقا هو ــ فى عين الوقت ــ أكثرها تكلفةً . والعقبة الثانية هى الطبقة . من المشكوك فيه أن يتمكن فنان من أن يعالج على أى نحو أكثر من سطحى [والسينما ليست فنا سطحيا] شخصيات تقع خارج طبقته الاجتماعية ؛ وإن أغلب مخرجى الأفلام التسجيلية البريطانيين لينتمون إلى الطبقة المتوسطة العليا .

وأخيرا فهناك مسألة التعضيد المالى . إن الفيلم التسجيلى فيلم يقصى الحقيقة ؛ والحقيقة قلما تكون لها قيمة إعلانية . يظل المرء شاكا ، على نحو بالغ ، فى تنزه الصناعات الواسعة النطاق والمصالح الحكومية عن الغرض ، أو فى إمكانية أن تدفع ــ عن طيب خاطر ــ لأجل تقديم صورة دقيقة للحياة الإنسانية داخل مبانيها الهائلة .

علم النفس والنقد

دفاعا عن شلى . تأليف : هربرت ريد .

[نشرت فى مجلة نيوفيرس ، إبريل ــ مايو ١٩٣٦] .

من المحتمل أن تكون الطريقة الوحيدة لمهاجمة شاعر أو الدفاع عنه هى أن تسوق منه . ذلك أن سائر أنواع النقد ــ سواء كان أدبياً بالمعنى الدقيق أو نفسياً أو اجتماعياً ــ لا تعدو أن تُرهف من تذوقنا أو نفورنا ، وذلك إذ تجعلنا واعين ذهنيا بما سبق أن شعرنا به ولكن على نحو غامض . إنها لا تستطيع أن تحيل التذوق إلى نفور أو العكس .

وفى مقالته ، التى يحمل الكتاب اسمها ، يتخذ مستر ريد مكانه فيما يسميه النقد المعنى بنمو الفرد :

« إن اعتراض مستر إليوت على شعر شلى تحيز من نافلة القول ؛ . . وذلك ، فيما أرى ، هو نوع التناول الشعرى لكل من يؤمنون بآراء مستر إليوت . . لست أنكر أن مثل هذا النقد قد يكون شائقا ، ولكن النوع الوحيد من النقد الذى أعده أساسياً ، وهو من ثم مكمل ، لا للنقد الأدبى وحده ، وإنما أيضا للنقد الأخلاقى واللاهوتى وكل أنواع النقد الأيديولوجى الأخرى ، هو النقد المعنىٌ بنمو الفرد ، وأعنى به النقد الذى يتتبع أصـول العمل الفنى فى نفسية الفرد وفى التركيب الاقتصادى للمجتمع » .

وهو يشرح على نحو جلى ، وإن لم يكن فيما يحتمل وافياً بما فيه الكفاية ــ ينتظر المرء فى تحليل نفسى أن يسمع شيئاً عن الأبوين ــ ملامح معينة من خلق شلى ، وقابليته للهلوسات ، واهتمامه بالزنا بالمحارم ، وافتقاره إلى الموضوعية فى أنماط تعبيره الذاتى ، ويكشف عن انبثاقها فى شعره . هذا شائق ولكنه لا يفسر لماذا يعجب مستر ريد بشلى ، ولا يعجب مستر إليوت به .

ويواصل ريد بحثه ، مستعينا بكتاب دكتور برو **الأساس الاجتماعى للوعى** ، فيبين أن شلى ــ مثل كل عصابى ــ كانت له شكوى عادلة ، وأن عصابه ذاته كان منبع استبصاره :

« إن امتياز الشخصية العصابية هو أنها ، على الأقل ، عصبية على نحو واعٍ وباعترافها ؛ ومن ثم فالقيمة الخاصة لشلى هى أنه كان واعيا باتجاهه . إنه ــ بالمعنى الحديث للكلمة ، ولكن دون أن يعبر عن نفسه بالمصطلح الحديث ــ قد حلل عصابه الخاص . إنه لم يعرف جنسيته الذاتية ، ولكنه أتاح لرد الفعل مجالا واسعا . ومعنى هذا أنه سمح لمشاعره وأفكاره بأن تنمو على نحو متكامل مع شخصيته العصابية . وكان من الحتم أن تفضى سورة ذلك التطور إلى صياغة نظام اجتماعى أوضح ، وأكثر وعياً » .

إن هـذا بالـغ التشويق ، ولكنـه لا يزيـدنى علما بالسبب فى أنى لا أستطيع أن أستمتع بقراءة شلى .

أهو إذن اختلاف فى الآراء المعنوية ؟ إنى خليق أن أخالف مستر ريد عندما يضمر أن النقد المعنىّ بنمو الفرد لا يقدم أحكاماً معنوية . إن كل علم نفس — بما فى ذلك علم نفس الدكتور بارو يقيناً — وكل تحليل اقتصادى يشتمل على نوايا علاجية ، بمعنى أنه يفترض مسبقاً فكرة عما يستطيع ويجمل بالفرد والمجتمع أن يصيره ؛ وإن مستر ريد ذاته ليؤيد بقوة « التعاطف واللا تناهى » ، ولكن ذلك لا يزيدنا علماً بطبيعة اختلافنا . إنى أجد — وأتخيل أن هذا هو الشأن مع مستر ريد أيضـا — نـظرة بـرومثيـوس إلى الكـون أقـرب إلى ذوقى من نـظرة كوريولينانس ، ولكنى أوثر أن أقرأ هذا الأخـير . إنها ليست مسألـة اعتقاد معبَّر عنه .

كلا . إنما نجد الاختلاف الحاسم بيننا فى القسم السابع :

« ثمة دائماً هذان النمطان من الأصالة : أصالة تستجيب — كقيثار إيولاس — لكل هبة شعور معاصر ، مبهجة باستباقها لما هو نصف متشكل فى الوعى العام ؛ وأصالـة لا تتأثر بأى شىء خـارج وعى الشـاعر الخـاص ، وإنما هى نتـاج مباشـر لعقله الفردى وشعوره المستقل »

ما الذى يعنيه المستر ريد بعدم التأثر بأى شىء ؟ إن الوعى زاخر بانطباعات خارجية ، ولا وجود له بغيـرها . لئن كـان يعنى الأفكار الذهنية لرجال آخرين ، فمن المحقق أن هذا لا ينطبق على شلى . إن ريلكه — فى قطعة فاتنة ساقها مستر ريد ذاته فى كتابه الشكل فى الشعر الحديث — يعددّ البنية الإنسانية من الخبرات الحسية التى يجمل بها أن تـدخل فى صنـع قصيدة واحـدة . وهذا ، عـلى وجه الـدقة ، هـو اعتراضى على شلى . فإذ أقرؤه ، أشعر أنه لم ينظر قط أو يستمع إلى أى شىء سـوى الأفكار . ثمـة بعض شعراء — هـاوسمان مثـلا — يشتمل عالمهم الشعرى — على معدات بالغة القلة ، ولكن هذه القلة مقدمة على نحو موضوعى . وثمة شعراء آخـرون ، كإدوارد لـير ، يؤولونها حسب قوانين غير قوانين الحياة الاجتماعية ، ولكن بومنه وقطنه حقيقيتان .

لست أستطيع أن أصدق — وهذا ، عرضاً ، هـو السبب فى أنى لا أستطيع أن أتعاطف مع مستر ريد فى إعجابه بـالفن التجريـدى [الفن الرمزى مسألة أخرى] — أن أى فنان جيد ، إن لم يكن أكثر من صحفى ، كاتب تحقيقات .

عند الصحفى ، أن أول شىء من حيث الأهمية هو الموضوع . وكما أنى أوثر أن أنظر إلى لوحة عن الصلب عن أن أنظر إلى لوحة تمثل طبيعة ساكنة ، ولا أستطيع أن أقر بأن « النموذج قد تكون له علاقة بعيدة بـالموضـوعات إن قليـلا أو كثيرا ، ولكن مثـل هذه العـلاقة ليست بلازمة » ، فإنى فى الأدب أنتظر أخباراً كثيرة .

حقا ، إن الجانب الصحفى فى الفنان يمكن — بسهولة وفى أحيان كثيرة — أن يميت حساسيته ؛ فينبغى أن يكون هناك دائما تـوتر بـين الجانبين (مرتبط ، فيما يحتمل ، بالتوتر الـذى يصفه مسـتر ريد فى مقالته عن هوبكنز : الصراع بين « الحساسية والمعتقد »)، ولكن نقص الاهتمام بالموضوعات فى العالم الخارجى ، والانتصار الكامل للرغبة فى أن تكون « رجلا بلا أهواء — أهواء حزبية ، أهواء قومية ، أهواء دينية » ، لما يعادل ذلك تدميراً .

إن التجريدات التى ليست آخر أزهار لعقل غنى بالخبرة ناضج لهى خاوية ، والتعبير عنها خالٍ من القيمة الشعرية . إن طبيعة اهتمامات شلى العقلية ذاتها قد كانت تتطلب رقعةً من الخبرات أوسع كثيراً مما يتطلبـه أغلب الشعـراء (كلما ازداد حظ الشـاعـر من « الجنسية الذاتية » ، لزم أن ينخرط فى فعل مادى) ؛ وإن عجزه عن امتلاك هذه الخبراتِ وتسجيلها ليجعل بنية عمله فى نظرى — باستثناء قطع قصيرة قليلة — خاوياً لا أتعاطف معه .

مقدمة لكتاب « قصائد الحرية »

« عن كتاب : قصائد الحرية ، تحرير جون ملجان ، ١٩٣٨ »

قد ادعيت للشعراء ، كقوة اجتماعية ، دعاوى كبيرة : قيل إنهم ناقدو الحياة ، والأبواق التى تحدو الرجال إلى المعركة ، ومشرعو العالم الذين لا يعترف بهم أحد . ومن ناحية أخرى ، اتهموا بأنهم عصابيون انطوائيون يجدون فى اللعب الطفولى بالكلمات مهرباً من الواجبات الجدية للحياة الراشدة ، وأنهم عازفون لا مسئولون ؛ يهجرون روما وهى تحترق . وكلا الرأيين هراء ، ولكن الثانى رد فعل حتمى إزاء الأول . إن من يمضون إلى الشعر منتظرين أن يجدوا فيه مرشدا كاملا إلى الدين ، أو الأخلاق ، أو العمل السياسى ، سرعان ما ستنقشع أوهامهم ، ويدينون الشعراء ، برغم أن ما يدينونه — فى الحقيقة — هو اتجاههم إزاء الشعر .

ولأن وسيط الشعر هو اللغة — الوسيط الذى نمارس به كل أنشطتنا الاجتماعية — تُتطلب منه أمورٌ ما كان ليدور بخلد أحد قط أن يتطلبها من فنون أخرى كـالتصوير أو الموسيقى (بـرغم أن المـوسيقى فى الواقع ، فيما يحتمل ، منبه إلى الفعل أكثر فاعلية من الشعر)

قلما يكون الشعراء ، وإنما يكونون كذلك بصفة عارضة ، كهنـة أو فـلاسفة أو محـرضين حـزبيين . إنهم أنـاس ذوو اهتمام وبـراعة خاصتين فى تناول الكلمات بطريقة معينة يصعب جدا وصفها ويسهل جدا تبينها . وفيما عدا ذلك ، فإنهم رجال ونساء عاديون ، لا أفضل ولا أسوأ من غيرهم ، لهم نفس حدود القومية والطبقة ، ولهم نفس المشاعر والأفكار والتحيزات . بعضهم قد كان غنيا ، وبعضهم كان فقيرا ؛ بعضهم ذكى وبعضهم غبى . (من الحق ، على أية حال ، أنه خلال مائة السنوات الأخيرة قد جنح الفنانـون إلى أن يغدوا طبقـة اجتمـاعية قـائمة بـرأسها ، تـوازى النزعـة العـامـة إلى التخصص أو القسمة الطبقية فى التنظيم الاجتماعى ، وهو اتجاه كانت له نتائج جدية على الفنان والجمهور على السواء ، ولكن ليست هذه بالمسألة التى أود أن أثيرها فى صدد هذه المنتخبات) .

ولأن اللغة قابلة للتوصيل ، فإن ما يفعله الشعراء للمجتمع يشبه ما يفعلونه لأنفسهم . إنهم لا يبتكرون أفكارا أو مشـاعر جـديدة ، وإنما من قلب براعتهم مع الكلمات يبلورون ويحددون ، بانضباط

أعظم ، أفكارا ومشاعر حاضرة ، عموما ، فى طبقتهم وعصرهم . ونعدِّل عبارة السيدة العجوز فنقول : « نحن نعرف ما نفكر فيه عندما نبصر ما يقولون » :

خذ على سبيل المثال حديث تيمون :

إنما هذا
قمين أن ينتزع كهنتك وخدمك من جانبك ،
ويشد وسائد أقوياء الرجال من تحت رءوسهم :
هذا العبد الأصفر
قمين أن يخبط الديانات ويكسرها ، ويبارك الملعونين ،
ويجعل الأبرص الأشيب موضع عبادة ، ويمنح اللصوص مكانا
ويعطيهم اللقب وانحناءة الخضوع والاستحسان
جنبا إلى جنب مع الشيوخ على المنصة ــ هذا
ما يجعل الأرملة تعرس من جديد .

لا شىء مما قد قيل هنا لم نكن نحن أو معاصرو شكسبير نجهله من قبل ، بيد أن وعينا بسلطان المال يمتد ويعمق .

إن قراءة هذه المنتخبات لن تعلم أحداً كيف يسوس دولة أو يحدث ثورة ، بل لن تخبره ــ فيما أظن ــ ما الحرية . بيد أنها سجل لما كان أناس من طبقات اجتماعية متعددة مختلفة ــ من نبيل كاللورد بيرون إلى قس فقير كلانجلاند ــ وفى إنجلترات متعددة مختلفة ــ من إنجلترا وات تيلر إلى إنجلترا ستيفن سبندر ــ قد لاحظوه عن العسف وشعروا به ؛ ومن ثم فهى أيضا سجل لما مازلنا نشعر به . إن تفصيلات ظروف الظلم عندنا تختلف ، وكذلك معرفتنا بما هو ظلم ، وخير سبيل لعلاجه ، بيد أن مشاعرنا لا تتغير إلا قليلا ، وهذا هو السبب فى أنه ما زال ممكنا أن نقرأ قصائد قد كتبها أولئك الذين طواهم الموت :

انتقم يارب لقديسيك المقتولين الذين ترقد عظامهم
مبعثرة على جبال الألب الباردة

ذلك ما شعر به ملتن عن الألبيجانسيين ، ولكنه يعادل ما نشعر به عن الباسك ، و :

لست أستطيع أن أحل هدارى وأحاربهم الآن ، لا مزيد !
ولكنى لن أحبهم وذلك مؤكد !
ولست أريد صفحا عما كنت ، أو ما أنا ، عليه
لا أريد أن يُعاد بنائى ولست آبه مثقال ذرة

ستظل تعبيرا كاملا عن النفور من السلطة ذات الأبهة ، بعد أن تكون الحرب الأهلية الأمريكية قد نُسيت بزمن طويل .

إن الوظيفة الأولى للشعر ، كما لكل الفنون ، هى أن يجعلنا أكثر وعيا بأنفسنا وبالعالم من حولنا . لست أدرى ما إذا كان مثل هذا الوعى المتزايد يجعلنا أكثر أخلاقية أو أكثر فاعلية : أرجو ألا يفعل .

وأظن أن الشعر يجعلنا أكثر إنسانية ، وإنى لمتأكد أنه يجعلنا أعصى على الانخداع . وربما كان هذا هو السبب فى أن كل النظريات الشمولية عن الدولة ــ من نظرية أفلاطون فنزولاً ــ قد أساءت الظن بالفنون بعمق . فالفنون تلاحظ وتقول أكثر مما ينبغى ، حتى ليبدأ الجيران يتكلمون :

ما أكثر الوحوش إذن فى المدن العامرة بالسكان .
وكم من هولة مدنية .

هاوسمان يهوه وهاوسمان الشيطان

[نشرت فى مجلة نيوليبرس ، يناير ١٩٣٨
أ . إ . هاوسمان . تأليف:لورنس هاوسمان .

النعيم والجحيم . العقل والغريزة . العقل الواعى والعقل اللاواعى . أترى عداوتهما عصاب مؤقت قابل للشفاء ، راجع إلى نموذج ثقافتنا المعين ، أم هو باطن فى طبيعة هذه الملكات ؟ ألا يمكن للإنسان أن يفكر إلا عندما يُحبَط عن الفعل والشعور ؟ أترى الشخص الذكى دائما نتاج عصابٍ ما فى الطفولة ؟ أتقدم الحياة بديلين فقط :

« ستكون سعيدا ، صحيحا ، جذابا ، قادرا على مخالطة الآخرين ، عاشقا وأبا جيدا ، ولكن شريطة ألا يجاوز حب استطلاعك عن الحياة حدا معينا . ومن ناحية أخرى ، ستكون منتبها وحساسا ، واعيا بما يحدث من حولك ، ولكنك فى تلك الحالة لا يجب أن تنتظر أن تكون سعيدا ، أو ناجحا فى الحب ، أو على راحتك فى أى صحبة . ثمة عالمان ، وليس بوسعك أن تنتمى إليهما معا . لئن انتميت إلى ثانى هذين العالمين ، لكنت شقيا لأنك ستظل دائما عاشقا للأول ، فى نفس الوقت الذى تزدريه . ومن ناحية أخرى ، فإن العالم الأول لن يجاريك حبا بحب ، لأن من طبيعته أن يحب ذاته وحدها . سيحب سقراط دائما السيباديز ، أما السيباديز فلن يعدو أن يُطرى غروره قليلا ، ويحار » .

ولدى من يهتمون بهذه المشكلة ، فإن أ . إ . هاوسمان واحد من تواريخ هذه الحالات الكلاسية . قلّ من الرجال من أبقى النعيم والجحيم منفصلين انفصالا صارما على نحو ما فعل . لقد كرس هاوسمان يهوه ذاته لتصحيح نصوص غير ذات قيمة جمالية ، وجمع فى كراساتٍ صواعق من الهجاء المسمم لكى يستخدمها عندما تحين مناسبة ، ضد أدنى تهاون عقلى . وكان هاوسمان الشيطان من المؤمنين بأن لب الشعر هو الافتقار إلى محتوى عقلى . عاش هاوسمان يهوه الحياة العذرية لأستاذ جامعى ، أما هاوسمان الشيطان فكان يفكر كثيرا فى المياه المسروقة والفراش . كان هاوسمان يهوه مؤمنا أن الرق لازم لتعضيد الحياة المتمدينة ، أما هاوسمان الشيطان فلم يقبل الظلم بهذه الخفة .

بيد أنهم قد نزعوا قبعة الشحاذ كى يرى العالم ويحدق ،
وإنهم ليسوقونه إلى العدالة من أجل لون شعره .

بيد أنه قد كان ثمة أرض واحدة مشتركة يستطيعان أن يلتقيا عليها : القبر . نصوص ميتة ؛ جنود موتى ؛ الموت الموفق وراء الجنس ووراء الفكر . هناك ، وهناك فقط ، يمكن للعالمين أن يتلاقيا .

إن ذكريات مستر لورنس هاوسمان عن أخيه تسجل عدة وقائع شائقة ، على القارىء أن يبنى منها نظريته الخاصة عما حدث لهاوسمان مسبباً هذا الانقسام ، وعن السبب ــ مثلا ــ فى أنه لم ينل درجته النهائية من أكسفورد ، ولماذا لم يدع أسرته تأتى لكى تزوره فى تلك السنوات الحرجة من ١٨٨٢ إلى ١٨٩٢ . بيد أنه مهما يكن حظ مثل هذه التكهنات من التشويق ، فإن أهميتها ثانوية . إن ما حدث لهاوسمان يحدث ، بطريقة أو بأخرى ، لأغلب المثقفين ، وإن قلّ من كشف عن الأعراض بمثل هذه الصورة الخالصة :

لم تسدد إلى النجوم شر ما فى جعبتها من ضربات :
مسرات كثيرة ، ومتاعب اثنتان .
ولكن آه . إن متاعبى الاثنتين من الراحة تحرمانى :
المخ الذى فى رأسى والقلب الذى فى صدرى .

إيه ، امنحى الراحة التى تُمنح بسخاء ،
حتى ميلاد الجموع ، هبه لى ،
أولئك الذين يستمتعون بطعمهم ويتكئون على مرقدهم
بصوانٍ فى صدرهم وعزم فى رأسهم .

أجل ، إنهما العالمان . ربما زاوجت الدولة الاشتراكية بينهما ، وربما لم تزاوج . ربما كان صحيحا دائما أن :

Wer das Tiefste gedacht, liebt das Lebendigste,
Hohe Jugend versteht, wer in die welt geblickt,
Und es neigen die Weisen
Oft an Ende Zu Schënen sich.

وربما كان الشىء الوحيد الذى يستطيع أن يجمع بينهما هو ممارسة ما يدعوه المسيحيون المحبة ، وهى صفة يجمل بنا أن نتذكر أنها لم تكن ذات كبير نفع لهاوسمان يهوه ولا هاوسمان الشيطان ، وإن كانا كلاهما ، فيما يحتمل ، يخافانها خوفا ليس بالقليل .

ديمقراطى عظيم

[نشرت فى ذا نيشان ،٢٥ مارس ١٩٣٩]
روح ڤولتير . تأليف نورمان ل . تورى .
ڤولتير.تأليف:ألفرد نويز .

لم يكن فولتير واحداً من أعظم الأوربيين فى كل عصر فحسب ، وإنما كان أيضا — وإن أدهشه أن يسمع ذلك — واحداً من أعظم المنافحين عن الديمقراطية ، وشخصا جديرا بأن يكون بطلا فى نظرنا كسقراط أو جفرسن . وكما يقول الأستاذ تورى : « إن ڤولتير يحمل رسالة مهمة إلى هذا العصر . إن قراءه فى المدة السابقة للحرب العالمية كانوا يجدونه مسليا على نحو معتدل ، أو صارما على نحو معتدل ، ولكنه لم يكن يحركهم بعمق . . واليوم لم تعد آمالنا على مثل هذا القدر من الوردية . . ففى مثل هذه الحقب من التعصب المتزايد سوف تتحول الأجيال مرة أخرى إلى روح ڤولتير » . من المحقق أن الأستاذ تورى قد بذل قصارى جهده لكى يكفل أن تفعل الأجيال ذلك . لقد عانى ڤولتير أكبر عثار حظ يمكن أن يصيب كاتبا : فقد غدا أسطورة ، على نحو يكفل ألا يقرأه أحد إلى أن يُقضى على الأسطورة . وهذا ما فعله الأستاذ تورى بعلم وذوق مثالى . ولئن قرىء هذان الكتابان الجديران بالإعجاب ، للأستاذ تورى ومستر نويز ، على النطاق الواسع الذى يستحقانه ، لكان ذلك علامة مشجعة . ذلك أن الديمقراطية ليست نظاما أو حزبا سياسيا ، وإنما هى اتجاه عقلى . ليس ثمة شىء اسمه الدولة الديمقراطية الكاملة ، الصالحة لكل الأزمنة . فالشكل السياسى الذى هو أكثر الأشكال ديمقراطية فى أى مدة معطاة ، يعتمد على الجغرافيا والنمو الاقتصادى والمستوى التعليمى ، وما أشبه . بيد أنه فى أى قضية بعينها يمكن دائما أن نقول أين يجمل بالديمقراطى أن يقف ، وأن نتعرفه ، مهما تكن بطاقة الحزب التى يحملها .

وإنه لمن المؤسف أن يكون أذيع أعمال ڤولتير هو كنديد ، ذلك لأن تفاؤلية ليبنتز السهلة التى يهاجمها ، النظرة الذاهبة إلى أن « كل ما هو كائن صواب » ، قضية جانبية . مثل هذه النظرة لا تحمل إلا شبها بحلوس سبينوزا العميقة ، أو بالـ dennochpreisen عند ريلكه ، وهى أساس كل توقير للحياة وإيمان بالمستقبل . إنها نظرة تناقضها الخبرة اليومية على نحو أجلى من أن يدعها تعتنق طويلاً ، حتى من جانب الأغبياء .

إن للديمقراطية ثلاثة أعداء كبار : التشاؤمية الصوفية لغير السعداء ممن يؤمنون أنه ليس للإنسان إرادة حرة ، والتفاؤلية الصوفية للرومانسيين الذين يؤمنون أن الفرد يملك أرادة حرة مطلقة ، واليقين الصوفى للمؤمنين بالكمال ممن يؤمنون أنه يمكن للفرد أو الجماعة معرفة الحقيقة النهائية والخير المطلق . ولدى ڤولتير تجسدت هذه المعتقدات الثلاثة : الأولى فى پسكال ، والثانية فى روسو ، والأخيرة فى الكنيسة الكاثوليكية .

إن نظرة پسكال المتطرفة إلى الخطيئة الأصلية ، بإنكارها أى إرادة حرة على الإنسان الساقط ، تجعل العقل عديم الجدوى ، وكل العلاقات البشرية عائقاً ، وكل الأشكال الاجتماعية بلا معنى . نحن نشعر — فيما يقول — بأنه لابد لنا من يقين مطلق ، وعلى ذلك لابد أن يكون لليقين المطلق وجود . والديانة الكاثوليكية هى وحدها التى تجهر بأنها تقدم اليقين . وعلى ذلك يجمل بنا أن نتقبلها . وروسو ، إذ ينطلق من الطرف الآخر المؤكد للإرادة الحرة المطلقة للفرد الطبيعى ، قد انتهى إلى نتائج مشابهة . فالإنسان صالح يفسده المجتمع ، وعلى ذلك فكل الصور الاجتماعية رديئة ، ولئن سُمح لكل إرادة فردية بأن تعمل حرةً ، لانبثقت إرادة اجتماعية عامة . وقد شعر ، مثل پسكال ، أنه يجمل أن يكون لليقين وجود . وما دام العقل لا يستطيع أن يمنحه ، فخليق بالمرء أن يثق بالشعور . وفى النهاية فإنه لما كان محالا عليه أن يغدو هيجياً ، ولم تكن هناك عقيدة سياسية مطلقة قد ابتدعُت فقد تقبل رهان پسكال ومات كاثوليكياً .

كان رد ڤولتير على الاثنين بالغ البساطة ، من حيث الجوهر : افحص كل البراهين ولا تحاول تجاوزها .

يقول پسكال إن جميع البشر أشرار وغير سعداء . إنهم لكذلك ؛ ولكن ليس طيلة الوقت . فكثيرا ما يكون الناس سعداء ، ويصنعون أعمالا طيبة . يقول پسكال . إن الأهواء البشرية هى علة كل شر . إنها لكذلك ، ولكنها أيضا علة كل خير . إنها جزء لا يتجزأ من الخليقة .

« إن ألوان الشقاء فى الحياة لا تثبت سقوط الإنسان بأكثر مما تثبت ألوان شقاء جواد عربة ، أنه فى يوم من الأيام قد كانت الجياد جميعاً ممتلئة البدن حسنة الصحة ، ولم تكن تُضرب قط . وأنه إذا أكل أحدها من التبن المحرم ، قضى على حفدته بجر العربات » .

يقول روسو إن المدنية بشعة . إن قسماً كبيراً منها لكذلك ، ولكن

ليس كلها . فنحن لا نستطيع ولا نريد أن نعود همجيين أو أطفالاً مرة أخرى :

« لم يحدث من قبل قط أن استخدم امرؤ كل هذه الفطنة لكى يجعلنا بلا فطنة . إن قراءة كتابك تجعلنا راغبين فى أن نزحف على أربع . ومهما يكن من أمر ، فإنه لما كان قد انقضى أكثر من ستين عاما على فقدانى تلك العادة ، أشعر ـ لسوء الحظ ـ أنه يستحيل على اصطناعها مرة أخرى ، وأترك ذلك الاتجاه الطبيعى لمن هم أجدر به منك أو منى . كذلك لا أستطيع أن أبحر ماضياً كى أعيش مع همجيى كندا . . إن الأوجاع التى أنا مصاب بها تبقينى إلى جوار أعظم طبيب فى أوربا ، وليس بمقدورى أن أجد نفس العناية لدى هنود ميزورى » .

رأى ڤولتير أن من يقولون إنهم لا يستطيعون أن يعيشوا دون يقين مطلق ينتهون بتقبل شخص أو مؤسسة تقدمه . وفى عصره لم يكن ثمة غير عرض واحد من هذا القبيل ، هو ما تقدمه الكنيسة الكاثوليكية .

ومستر نويز يطرح إلى الأبد التصور الشعبى لڤولتير على أنه كلبى سطحى لم يكن يشعر أو يؤمن بشىء . إن الرجل الذى كتب الآتى لم يكن مفتقراً إلى التوقير :

« كنت أتأمل الليلة الماضية ، كنت منغمسا فى تأمل الطبيعة ، أعجبنى ، بطبيعة الحال ، الجسامة والتوافق لتلك الكرات اللامتناهية . . . يجب أن يكون المرء أعمى كى لا ينبهر بهذا المنظر ، يجب أن يكون غبياً كيلا يعترف بخالقه ، يجب أن يكون مجنوناً كى لا يعبده » .

وعندما كتب Ecrasez L'infame كان يفكر فى الفرض ـ كائنا ما كان قناعه : دينيا أو فلسفيا أو سياسيا ـ الذاهب إلى أن الحقيقة المطلقة النهائية قد كُشفت .

اسمح بذلك الفرض ، ولن يغدو الطغيان والقسوة حتميين فحسب ، وإنما عادلين وضروريين أيضا . ذلك إذا كنت أعرف الخير ، فإن واجبى المعنوى هو أن اضطهد كل من يختلفون معى . وهذا هو السبب فى أن الكنيسة الكاثوليكية لا يمكن أن نتراضى قط مع الليبرالية أو الديمقراطية ،وهو السبب فى أنه لابد لها أن تُؤْثر حتى الفاشية على الاشتراكية . إن الفاشية قد تضطهد الكاثوليكية ، ولكن كمنافس . فهى قائمة على نفس المقدمة : وهو أنها تملك الحقيقة النهائية . ولئن اضطهدت ، فهى فى النهاية تقوى فقط منافسيها المضطهدين . ومن ناحية أخرى ، فإن مبدأ الديمقراطية الأول هو أنه ما من أحد يعرف الحقيقة النهائية عن أى شىء ، وأن غاية ما يستطيع المرء قوله هو : « فى هذه اللحظة المعينة ، وفى هذا المثل المعين ، فإن أقرب شىء إلى الحقيقة يمكننا تبينه يبدو أنه هذا . نحن لا نعرف ما الصلاح المطلق ، ولكن هذا الرجل يلوح أفضل من ذلك الرجل » . فى مثل هذا الجو تذوى الكاثوليكية . ثمة كاثوليكيون ليبراليون كثيرون ، مثل نويز وماريتان ـ وإن بعضهم لملح الأرض ـ ولكنهم سيرون ذاتيا أمامهم تقهر . سيرثون لسياسة كنيستهم ، دون أن يدركوا ضرورتها ، لأنه لابد للدين الموحَى من أن يكون مركزيا وتسلطيا ، وينبغى أن يناهض أى نظام سياسى يشجع حرية الضمير الفردى .

وفى الوقت الذى كان ڤولتير يكتب فيه ، كان التغير الاجتماعى يلوح محالاً ، وكان الأمان فوق الطبيعى هو الملاذ الوحيد لغير السعداء . ولم يكن للكاثوليكية ـ كما هو الشأن فى أى بلد متخلف اليوم ـ من منافس . بيد أنه ما إن نرى أن للبؤس عللا طبيعية يمكن إزالتها عن طريق العمل السياسى ، حتى تظهر عقائد سياسية إطلاقية .

وبسكال وروسو يصوران ، كأمثال ، كيف ينتهى الناس إلى إيثار اليقين على الحرية . لقد كانا كلاهما رجلين مريضين ؛ والمرض من أسباب التعاسة . والفقر ومشاعر الدونية الاجتماعية أو عدم الأمان من الأسباب الأخرى . إن الرأسمالية الليبرالية قد بدأت ـ كروسو ـ من اعتقاد مؤداه أن كل الأفراد سواء فى حرية إرادتهم . وكما توفى روسو كاثوليكيا ، بدأت الجماهير ـ وقد انقشعت أوهامها ـ ترحب بحياة الثكنات فى الفاشية التى تقدم على الأقل أمانا ويقينا . لم يكن ڤولتير ثوريا اجتماعيا ، ولكنه ـ فى إطار الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية لعصره ـ حاول على ضيعته بفرنى أن يخلق مجتمعا يشعر أعضاؤه أنهم سعداء بما يكفى لجعل روح الديمقراطية تزدهر . ذلك بأن من أعراض السعادة حب استطلاع حى يجد الآخرين شائقين وجديرين بالمعرفة كذات المرء . وفقط بإزالة العلل الواضحة للبؤس والفقر والظلم الاجتماعى يمكن لديمقراطية كالولايات المتحدة أن تحمى ذاتها من النداءات الزائفة لأعداء الحرية .

مقالات مختارة ، تأليف:ت . س . إليوت .

[نشرت فى مجلة ذا جريفين ، أكتوبر ١٩٥٣ ، ص ٤ ـ ٧] .

كشف مستر إليوت الناقد ، من البداية ، عن اهتمامين على نحو متسق : ما يستطيع المرء أن يدعوه الاهتمام الأنانى لشاعر ممارس ، والاهتمام العام الروح لرجل يؤمن أن الشعراء ـ إلى جانب الكهنة والمحامين والأطباء ، إلخ . ـ أعضاء فى طبقة « المثقفين » Clerks ؛ أولئك الـذين ـ على نحو أو آخر ـ يعرفون القانون ؛ ومن ثم كانت وظيفتهم الاجتماعية هى شرحه للجهال والدفاع عنه إزاء المهرطقين والبرابرة .

إن الشاعر الممارس ، عندما يقرأ شعر الماضى ، لا يسأل : « أهذه القصيدة جيدة أم رديئة ؟ أهذه القصيدة خير من تلك ؟ » ، وإنما يسأل : « فى مواجهة الموقف التاريخى الراهن لنفسى ورفاقى ، من أى الأعمال نستطيع أن نستقى أكبر عون على حل مشكلاتنا الشعرية المعاصرة ، وأى الأعمال ـ من ناحية أخرى ـ عوائق خطرة ؟ » .

وهكذا فإن الهم الرئيسى لمستر إليوت ، فى مقالته عن دانتى ، هو أن يكشف عن أن الأسلوب الدانتىّ والمنهج الأليجورى أعظم فائدة لمن أراد الشعر من أسلوب شكسبير . وعلى الرغم من أننى واثق من أن معرفته بالأدب الكلاسى عميقة ، فإن مقالتيه الوحيدتين فى هذا المجال معنيتان كلتاهما بمشكلة الترجمة ، أى كيف يمكن جعل الماضى ـ حقا وعلى نحو حيوى ـ معاصراً . ومرة أخرى نجد أن

مقالاته عن الأدب الانجليزى مقصورة على القرنين السابع عشر والتاسع عشر ، فليس هناك ما يقوله عن العصور الوسطى أو القرن الثامن عشر ، ليس ــ كما هو واضح ــ لأنه يعد كتاب هاتين الحقبتين مملين أو بلا قيمة ، وإنما لأنهما ــ فى رأيه ــ أقل اتصالا بعصرنا من الناحية العملية .

ولدى الشاعر الممارس ، فإن بضع أبيات من كاتب قد تكفى لتزويده بالمفتاح الذى يبحث عنه . وقد كان مستر إليوت دائماً مصنف منتخبات عظيماً : ومن المحقق أنه إذا تحول المرء ــ بعد قراءة مقالاته عن الكتاب المسرحيين الإليزابيثيين ــ إلى هؤلاء الكتاب أنفسهم ــ تورنير أوما سنجر مثلا ــ فسيجد أنه اختار القطع الوحيدة الجيدة فى عملهم .

وبالمثل فإن كلماته العارضة المختصرة التى تعبر عن عدم موافقته ــ كلومه المشهور لملتون ــ ليست بالصلف الذى تبدو عليه . إن ما يقوله مستر إليوت حقيقة هو : « عندى شخصياً ، وعند معاصرىّ فيما آمل ، أن ملتون لا يستطيع أن يعين وإنما فقط أن يعوق . لست أريد أن أبدد مزيداً من الوقت على هذا ، حيث إن من الأجدى إنفاقه فى دراسة ماله قيمة إيجابية عندى » . إن القارىء غير الحذر قد يضلله على نحو خطر ، الأسلوب « اللاشخصى » الصاحى لنثره ، فيخال مستر إليوت رجلا هادئاً بارداً مجرداً من الهوى . والحق أن مستر إليوت ، من كل النواحى ، كاتب جدلى فى مثل عنف د . هـ . لورنس مثلاً . وأنا أقول « يضلل على نحو خطر » ، لأن من الممكن أن تغدو من أوليائه أو أعدائه دون أن تدرك ما قضيته موضوع النقاش : وهكذا فإن الشاب المعجب بشعر إليوت قد ينتهى إلى أن ملتون ــ الذى لم يقرأه ــ غير جدير بالقراءة . والمعجب الأكبر سناً بشعر ملتون قد ينتهى إلى أن الشاعر الذى لا يرى خيرا فى ملتون لا يمكن أن يكون جديراً بالقراءة .

إن التأثير الهائل والذى يكاد يكون نافعا كليةً لمحاولات مستر إليوت « تنقية لهجة القبيلة » ، يبين مدى الامتياز الذى لناقد ــ هو بحكم المهنة شاعر وشاعر مجيد ــ على الناقد الذى ليس بشاعر . فهذا الأخير ، إذا وجد المشهد الأدبى المعاصر منفراً لذوقه ، معرض ــ ومن يستطيع أن يلومه ؟ ــ لأن يتركه يراجه متاعبه دون عون ، بينما يكرس انتباهه لتلك الحقب والكتاب الذين يجدهم موافقين له . ولكن الناقد الشاعر مضطر ــ إذا كان يريد أن يكتب ــ لأن يبحث عن علاج لداء الحاضر ، أضف إلى ذلك أن كونه قد كتب شعرا صادقا ، هو ذاته ، يضفى على آرائه النقدية سلطة [ليست ، وا أسفاه ، مبررة فى كل الأحوال] لا يستطيع الآخر ــ مهما يكن من رجاحة ذوقه وسعة علمه ــ أن يؤمل فى اكتسابها . لقد أعلن الأستاذان و . ب . كر وجورج سنتسبرى أن دريدن وبوب شاعران عظيمان ، ولكن الجمهور القارىء للشعر ظل يعدهما من « كلاسيات نثرنا » ، ثم قال مؤلف « بروفرك » الشىء نفسه فأرهف الجمهور أذنيه .

ولئن كان هم مستر إليوت الأخر ــ جهوده لأن يكون ماثيو أرنولد عصرنا ، ولكى يشخص ويصف العلاج لأدواء المدنية الحديثة ، ودفاعه عن مسيحية دوجماطيقية ومنظمة ضد البروتستانتية الليبرالية والفكر الأعلى ــ قد كان ، فيما أشك ، ضئيل التأثير إلا فيمن يشاركونه معتقداته بالفعل ؛ فبدهى أن ذلك راجع أساساً إلى الطبيعة الأكثر جدية للمشكلات التى ينطوى عليها ذلك : إن مقتطفا واحدا قد يكفى لتحوير ذوق امرىء الأدبى ، ولكن من المشكوك فيه أن يكون أى حجاج قد أدى إلى اهتداءٍ دينى ، برغم أن المهتدى قد يعزو أحيانا إلى الإقناع المنطقى ما هو راجع ، حقيقة ، إلى شخصية المحتج أو حرمته . (على المرء أن يفترض مثلا ، أن ت . إ . هيوم كان يملك مثل هذه الشخصية ، لأنه ــ لدى من لا يعرفه إلا من خلال أعماله المنشورة ــ يلوح رأى مستر إليوت فيه إسرافاً مغرباً فى التقدير) . أضف إلى ذلك أن تعقيد هذه القضايا ، واستحالة معالجة أى منها منعزلةً ، يتطلبان فحصاً على نطاق أوسع من نطاق المقالة العارضة التى يجد مستر إليوت الوقت ، وربما الطموح ، لكتابتها . وعلى ذلك فإن أكثر مقالة له من هذا الطراز فتنة تلوح لى هى « أفكار بعد لامبث » ؛ وذلك على وجه الدقة لأنها محدودة ، بأحسن معانى هذه الكلمة : إنه فيها لا يخاطب العالم عموماً ، وإنما يتحدث كعلمانى متعلم إلى رفاقه فى المذهب الأنجليكانى . وبرغم امتياز مقالاته عن المذهب الإنسانى ، لا أستطيع أن أحول بين نفسى والشعور أنه فيها لا يضرب جواداً ميتا فحسب ، وإنما جواداً لم تكن به حياة قط . من المسلى أن نرى الأستاذ فورستر الصغير المسكين يُمزق إربا ، ولكن أما كان من الأجدى أن يقدم فحصاً حريصاً ــ وأقل تشويقا يقينا ــ لذلك الرجل الأخطر بكثير ، لأنه أعظم بكثير : جون ديوى ، أو لبرنارد شو الذى لا يمكن استبعاده باليسر الذى يلوح أن مستر إليوت أحيانا يخاله [فشو ليس ولز] . ثم هناك أعظم الوثنيين قاطبة : جوته . ما الذى ليس المرء على استعداد لأن يدفعه لقاء دراسة لجوته من نوع كتاب نيتشه حالة فاجنر ، فقد يكشف ــ حتى فى هجومه ــ عن عظمة الخصم . ومهما يكن من أمر ، فإن مثل هذه المهمة خليقة أن تستغرق وقتا طويلا ، وإن لدى مستر إليوت أشياء أخرى (وفى نظر محبى الشعر : أشياء أفضل) يقوم بها . محققٌ أنه أكثر من كافٍ أن المرء لا يستطيع أن يقرأ واحدة من هذه المقالات القصار دون أن يقع على ملحوظة لافتة للنظر ، أو ملحوظات مسلية حقيقة .

ولابد لى من أن أختم كلمتى بنغمة شجار . إن مترجم كتاب بودلير « اليوميات الحميمة » ، والمشار إليه على صفحة ٣٧١ فى كلٍ من هذه الطبعة وسابقتها ، ليس « كرستوفر شرورد » غامضاً ، وإنما هو كرستوفر إشروود ،الروائى وصديقى الحميم .

مقدمـــة

[مقدمته لكتاب : قصائد مختارة من لوى ماكنيس ، ١٩٦٤] .

إن المختارات الوحيدة من عمل شاعر بأكمله ، مما يمكن أو يخلق أن يكون لها أى نفوذ لدى الجمهور ، هى مختارات الشاعر ذاته . فهو وحده الذى يستطيع أن يرى القصائد من الداخل ، ويقومها على ضوء أنواع الشعر التى يحاول كتابتها . وقد كتب لوى ماكنيس فى كلمة تمهيدية لمختارات من شعره جمعها فى ١٩٥٩ :

« ليست هذه ــ فيما أفترض ــ أحسن خمس وثمانين قصيدة لى ، ولا حتى ــ برغم أنى أميل إليها ــ هى القصائد الخمس والثمانين التى

أفضلها أكثر من غيرها . لقد استبعدت بعض قصائد هي ، من نوعها ، تلوح خيرا من بعض القصائد التي أدرجتها . . وقد كان هدفي الأساسي هو أن أمثل لأوجه مختلفة و أنواع مختلفة من شعري » .

والنوع الثاني من المختارات الذي هو ـ وإن يكن بلا نفوذ ـ نوع مشروع يتمثل في المختارات التي يختارها كل قارىء ، بعد أن يكون قد ألمّ بكل رقعة عمل الشاعر ، لنفسه ، ويكون أساسها الوحيد ذوقه الشخصي . والمختارات الحالية من هذا النوع . وباعتباري شاعراً زميلا من نفس الجيل ، وصديقاً شخصياً ، فإنه ليكون من الوقاحة وعدم الأمانة مني أن ألعب دور الناقد ـ المدرس ، وأختار قصائد لا لأني أميل إليها وإنما لدلالتها الممكنة في نظر مؤرخ الأدب . إني لم أدرج شيئاً ، مثلا ، من متوالية الخريف أو عشر تقدمات محروقة . وقد يحكم عليّ الخلف بأني أحمق ، ولكنه يلوح لي أن لوي ماكنيس ـ في مطالع خمسينيات هذا القرن ـ قد مرّ بمرحلة غير موفقة ، وهو عثار حظ يمكن أن يقع لأي شاعر ، وكثيراً ما يقع . ولست أدعو قصائده في تلك المرحلة سيئة ـ فهي ككل ما كتب جميلة الصناعة ـ ولكني أجدها مملة بعض الشيء . ولحسن حظه وحظي ، لم تدم هذه الفترة طويلا . وإن دواوينه الثلاثة الأخيرة لتشتمل ـ في رأيي ـ على أروع أعماله ولا حاجة بي إلى القول إن عدم إدراج قصيدة ما في هذه المختارات لا يتضمن بالضرورة أني لا أميل إليها . فليس لكتاب مختارات الحق في أن ينافس في السوق مجموعة القصائد ، كما كان الحال خليقاً أن يكون ، لو أني أدرجت هنا كل ما أعجب به .

ومرة أخرى فإنه ليس لي ـ كمعاصر وصديق ـ أن أحاول أي تقويم نقدي جدي لشعر لوي ماكنيس . هذه مهمة أتركها لجيل أصغر سنا ، واثقا من أن أي حكم عادل سيكون في صفه ، وأن صيته سيطرد نموه مع الأعوام .

ت . س . إليوت [الحائز على وسام الاستحقاق] : تحية

[نشرت في مجلة ذا ليسنر . ٧ يناير ١٩٦٥ ، ص ٥] .

إن شاعراً كبيراً ورجلاً صالحاً قد توفي لتوه ، ثمة علامتان يدرك بهما المرء أن هذا الشخص شاعر كبير . إني أسأل نفسي : هب أن قوة بشعة قدر لها أن تدمر كل قصائد إليوت ، عدا واحدة ، فأي قصائده نؤمل أن تكون هي الناجية ؟ وهب أني أجبت : « مارينا » ؟! سرعان ما ستنبعث ضجة مخالفة داخلية . وماذا عن « جرونتيون » ، أو محاكاته لدانتي في قصيدة « لتل جيدنج » ، وهلم جرا ؟ ـ إلى أن أدرك أني شاكر لكون قد قرأت كل ما كتب إليوت ، بما في ذلك تلك القصائد التي لا تشدني كثيراً . والعلامة الأخرى هي اقتناع المرء بأنه ما من تغيرات وذبذبات مقبلة في الذوق سوف تدرج عمله في مدرجة النسيان . ولو أني حاولت أن أتخيل كتاب منتخبات من الشعر الأنجلو ـ أمريكي ، يُنشر في سنة ٢٠٦٤ أو ٢٥٦٤ ، فإني لا أستطيع أن أتنبأ كم من صفحاته سيخصص لشعره ، أو أي قصائده هي التي سيقع عليها الاختيار ، ولكني واثق من أنه سيشتمل على شيء له .

قال إليوت ذات مرة إنه كلاسي في الأدب ؛ وهذا يلوح لي مضللا لأنه يوحي حتما ـ مهما يكن ما قد عناه بالكلمة ـ بشاعر يمكن النظر إلى عمله على أنه خطوة منطقية وحتمية في النمو التاريخي للشعر الإنجليزي . وعندي ـ على العكس من ذلك ـ أنه واحد من أكثر الشعراء اتساماً بالذاتية ، في موضوعه وتقنيته على السواء . ولدى انطباع بأنه ، كوردزورث ، قد استلهم كل ما كتب تقريباً من بضع خبرات رؤ يوية حادة ، ربما يكون قد مر بها في وقت مبكر من حياته . أما عن تقنيته ، فإنه ، يقينا ، واحد من شعراء الإنجليزية القلائل الذين تمكنوا من كتابة ما يُسمى بالشعر الحر بنجاح ، والذين ـ بالإضافة إلى ذلك ـ يقنعون المرء بأن الشعر الحر هو الوسيط الصائب لما يريدون أن يقولوه . كانت أشكال النظم الأشد صرامة والأكثر تقليدية لتكون خاطئة في حالته .

كثيراً ما قيل إن الأرض الخراب هي أكثر قصائد القرن العشرين تأثيراً . وعلى قدر ما يخص الأمر الشعر الأنجلو ـ أمريكي لا أراني واثقا من أن الأمر كذلك . ومعنى ذلك أني عندما أقرأ شاعراً عثر على صوته الخاص بعد ١٩٢٢ ، كثيراً ما ألتقي بمحط نغم أو حيلة لفظية تجعلني أقول : « إيه ، لقد قرأها هاردي أو ييتس أو ريلكه » . ولكني قلما أرى ، إن رأيت قط ، تأثيراً فورياً مباشراً من إليوت . بدهي أن تأثيره غير المباشر قد كان عظيما ، ولكني أجد من العسير تحديد كنهه . ففي حالتي الخاصة ، لم يكن هذا التأثير راجعاً إلى ما قاله هو نفسه قدر ما كان راجعاً إلى موهبته غير العادية في إيراد مقتطفات مدهشة . إني لم أتمكن قط من أن أفهم ، على وجه الدقة ، ما المراد بالمعادل الموضوعي ، ولكن إيراده ستة أبيات من درايدن جعلني أرى ذلك الشاعر في ضوء جديد تماماً .

ولدى قراءتهم نقده ، جنح بعض المعجبين المسرفين في الحماس إلى أن ينخدعوا بطريقته الجادة فيحملون كل كلمة قالها على محمل الجد . والحق أن في إليوت الناقد ـ كما أن في إليوت الانسان ـ قدراً كبيراً من وكيل الكنيسة الحي الضمير ، ولكن فيه أيضا صبياً في الثانية عشرة ، يحب أن يفاجىء الموقرين بأن يقدم لهم مفرقعات على شكل سيجار ، أو وسائد ينبعث منها صوت ضراط عند الجلوس عليها . وهذا المازح العملي هو الذي يقاطع وكيل الكنيسة فجأة ليلاحظ أن ملتون أو جوته لا خير فيهما .

وثمة تأثير آخر مؤكد كان له في شباب الشعراء يتعلق بآداب السلوك وطريقته . لم يكن فينا ، فيما أظن ، من قلده تماما بارتداء قبعة مستديرة سوداء ، أو حمل مظلة محكمة الطي ، ولكن من المحقق أنه علمنا أنه لا يليق أن نلبس أو نتصرف على الملأ بحسب التصور الرومانسي للشاعر . والأهم من ذلك أنه علمنا أن سلوك الشاعر يخضع لنفس الأحكام الخلقية كأي شخص في أي درب من دروب الحياة . إنه لا يستطيع أن يطالب بامتيازات خاصة .

وينقلني هذا إلى ما بدأت به : إلى فكرة أن رجلاً صالحاً قد انتزع من بين ظهرانينا . وعندي أن برهان صلاح المرء هو تأثيره في الآخرين . وقد كان المرء ـ ما ظل في محضر إليوت ـ يشعر أنه محال أن يقول أو يفعل شيئاً منحطاً . ليس موت الشاعر بالخسارة ، إلا أن يكون قد احتضر شاباً قبل أن يعطي العالم ما في جعبته من أعمال : فقصائده تظل هناك . أما موت الرجل الصالح فخسارة حقيقية ، لا صلاح لها ، لكل من أسعدهم الحظ بمعرفته .

كلمة تمهيدية [١٩٦٦]

[كلمته التمهيدية لكتابه : الخطباء]

إنى ، كقاعدة ، عندما أعيد قراءة شىء كتبته عندما كنت أصغر سناً ، أستطيع أن أرتد بتفكيرى إلى الإطار الذهنى الذى كتبته فيه . ولكن الخطباء تغلبنى على أمرى . إن اسمى على صفحة العنوان يلوح اسماً زائفاً لشخص آخر ، شخص موهوب ولكنه أشرف على حافة صحة العقل ، يمكن أن يغدو ــ فى عام أو اثنين ــ نازياً .

أما المؤثرات الأدبية فإنى أذكرها إن قليلاً أو كثيراً . إن القسمين الموسومين بـ « ملخص » و « تقرير » يشتملان ، كما بين لى إليوت فى خطاب ، على « كتل غير متمثلة من سان جون بيرس » . كنت قد قرأت حديثا ترجمته (أناباز) . أما الدافع إلى كتابة يوميات طيار فقد جاء من منبعين : اليوميات الحميمة لبودلير ، وكان كرستوفر إشروود قد ترجمها لتوه ، وكتاب بالغ الحمق أقرب إلى الترجمة الذاتية للجنرال لودندورف ، أنسيت اسمه . وعلى العمل بأكمله يخيم ظل تلك الشخصية الخطرة : د. هـ. لورنس ، المنظّر الأيديولوجى ، صاحب فانتازيا اللاشعور وتلك الروايات المنذرة بالشؤم : كنغر ، و الثعبان المجنح .

يلوح أن الخيط الرئيسى لـ « الخطباء » هو عبادة البطل . ونحن جميعا نعرف ما يمكن أن يؤدى إليه ذلك سياسياً . وأخمن اليوم أن دافعى اللاشعورى إلى كتابتها كان علاجياً : أن أطرد اتجاهات معينة من نفسى بأن أدعها تجرى مطلقة السراح فى عالم الخيال المغرب ، ولئن كنت اليوم أجد « أودن ومعه صفارة الملعب » ، كما دعاه رندام لويس ، باعثا على الخجل بعض الشىء ، فإنى أدرك أن جو التلميذ ومعجمه اللفظى هو ، على وجه الدقة ، النقد المعنوى للانفعالات والأفكار الأقرب إلى الدمامة والمستخدم فى التعبير عنها . فبجعل الأفكار الأخيرة صبيانية ، تجعل من المحال حملها على محمل الجد . وفى إحدى الأناشيد أعبر عن كل العواطف التى حيا بها أتباع هتلر مقدمه ، ولكنها قد جُعلت ــ فيما آمل ــ عديمة الضرر ، من جراء الحقيقة الماثلة فى أن الفوهرر المحيا على هذا النحو ، ولبيد حديث القدوم إلى الدنيا وابن لصديق .

المحكمة أنه لم يجهر به بنانى قط . وهنا شىء أتذكره بوضوح تام ، وبجملنى الذكرى أجفل . ليس ثمة خطايا أدبية خفية . قد يُعبّر المرء ، بحذفه أو تنقيحه قصيدة سيئة فى الطبعات اللاحقة ، عن ندمه ، ولكن القصيدة تظل هناك : لا يستطيع المرء أن ينسى أو يخفى عن الآخرين أنه ارتكبها . ومن بين تنوعات الرداءة الكثيرة التى يؤلم الشاعر تذكرها ــ كعدم الأمانة وجدانيا أو عدم الترتيب ــ ثمة نوع لا يستطيع شاعر أن يأسف عليه : البيت المضحك دون قصد ، ذلك الذى كتبه الشاعر بكل جدية ثم إذا هو يدرك ــ عادة بفضل صديق يوجه نظره إليه ــ أن الصور التى يستدعيها ذات سخف لذيذ . وعندما أقرأ غيرى من الشعراء أبحث دائماً عن أبيات تصلح لأن تُكتب تحت رسم كاريكاتورى لماكس بيربوم أو جيمز ثيربر . ما الذى لست على استعداد لأن أضحى به كى أرى ، مثلا ، رسما كاريكاتوريا لأى من هذين الفنانين عن بيت لإليوت ، أو بيت ييتس :

لو أن دى فاليرا التهم قلب بارنل ؟

وتذكرنى قائمة مستر بلومفيلد بأنه ، حيث يخص الأمر الأبيات السخيفة ، فإنى أحتل مكانى بين أحسن الشعراء . هناك ثلاثة مقتطفات ، لو أنى كنت قد كتبتها عن قصد لخولت لى الحق أن أدعو نفسى عبقرياً :

وإيزوبل التى بهديها المتواثبين
ظلت تلاحقنى طوال صيف .

*

وإنه لمحال
بين الحسنة التكوين أن تتنقل مرتاحاً .
و(كيف يمكننى ، أنا شهيد مسامير القدم ، أن أكتب التالى ؟)
بخفة ، بخفة إذن أستطيع أن أرقص
على تخوم ما هو واضح .

وكما أوضح مستر بلومفيلد ذاته لى ، فإن القيمة الأساسية للبيليوجرافيا بالنسبة للكاتب هى أنها تعين على أن تكفل تسجيل نصه النهائى المنقح باعتباره المعيار . ومهما يكن من أمر ، فإنى آسف إذ يتعين علىّ أن أحذره ، وكذلك أى شخص آخر يعنيه الأمر ، بأننى قد أجريت عشرات من التعديلات الجديدة [فى قصائدى] على أمل أن أتمكن ، يوما ما ، من إعادة طبعها . بدهى أن من حق الناقد أن يفضل نسخة باكرة على نسخة لاحقة ، ولكن البعض يلوح كأنه يظن أنه لاحق للكاتب فى أن ينقح عمله . ومثل هذا الاتجاه يبدو لى خبالا . إن أغلب الشعراء ــ فيما أظن ــ خليقون أن يتفقوا مع قول فاليرى : « لا تتم القصيدة قط ، وإنما تهجر فحسب » . وهذا ما أود أن أضيف إليه : « أجل ؛ ولكنها لا يجب أن تهجر بأسرع مما ينبغى » . وفى بعض الحالات ، أيضا ، يجد المرء أن التغيير لا جدوى منه ، وأن القصيدة بأكملها يجب أن تُحذف . بينما كنت أعيد قراءة قصيدة لى بعد نشرها ، « ١ سبتمبر ١٩٣٩ » ، وقعت على البيت :

علينا أن يحب أحدنا الآخر أو نموت

وقلت لنفسى : « هذه كذبة ملعونة ! فلابد من أن نموت فى كل الأحوال » . وهكذا فإنى فى الطبعة التالية غيرّت البيت إلى :

علينا أن نحب أحدنا الآخر وأن نموت

كلمة تمهيدية

[كلمته التمهيدية لكتاب و. هـ. أودن : بيليوجرافيا ، تأليف ب. بلومفيلد ، ص ٧ ــ ٩] .

ظللت دائماً أستمتع بقراءة البيليوجرافيات كما أستمتع بقراءة مواعيد القطارات أو وصفات الطهى أو أى نوع من القوائم بالتأكيد . ومهما يكن من أمر ، فإن مواجهة بيبليوجرافيا الذات خبرة مروعة . إن مستر بلومفيلد ليس ، بالنسبة لى ، مجرد دارس : إنه ملاك الحساب الذى دوّن ، بالأبيض والأسود ، ما فعلت على وجه الدقة . ورد فعلى الأول هو : « أمن الممكن أن أكون قد كتبت كل هذا ؟ » ، إذ أقلب الصفحات . هاهنا شىء كنت لأكون على استعداد لأن أقسم فى

ولكن هذا لم ينفع أيضا ، فحذفت المقطوعة . لم ينفع ذلك مرة أخرى ، فأدركت أن القصيدة كلها مصابة بافتقار لا علاج له إلى الأمانة ، ويتعين نبذها .

وما أحتاج إليه أكثر من حاجتي إلى ببليوجرافي إنما هو ناقد نصيّ جديد يجري التصحيحات الملائمة لأن ـ فيما يحتمل ـ أسوأ قراء تجارب الطبع في العالم . ويمكن أن يكون هذا مصدرا لاختلاط لا داعي له . لقد أثار أحد النقاد ضجة حول اختلاف بين نسختين من بيت لي ، ورأى في ذلك دلالة أيديولوجية ، بينما كان الاختلاف ـ في الحقيقة ـ راجعا إلى غلطة مطبعية في إحدى النسختين . ومن المحقق أني لست الكاتب الحديث الوحيد الذي يحتاج إلى مثل هذا التحرير . يكاد كل كتاب نشر في الخمسين سنة الأخيرة أن يشتمل على أخطاء مطبعية ، وهي حقيقة أعزوها إلى ذلك الاختراع الخبيث : الآلة الكاتبة . فمن ناحية ، قلّ جداً من الكتاب من هم خبراء بالآلة الكاتبة ، بحيث يرتكبون دائما أخطاء ما كانوا ليقعوا فيها قط لو أنهم كانوا يكتبون بالقلم . ومن ناحية أخرى ، غدا عمال الطباعة مدللين وأُنسيوا فن قراءة خط اليد . يصعب على المرء أن يتصور ما سيقوله جامع حروف اليوم لو أنه وُوجه بمخطوط لبلزاك وطُلب إليه أن يصفّه .

إن دَيني عظيم لمستر بلومفيلد لجهده وعلمه . وكتذكار لشكري ، يعوزه الكفاية ، هأنذا أسهم بواقعة ببليوجرافيا لا يعرفها ، حتى الآن ، غيري . مازلت أذكر آخر بيت ونصف من أول قصيدة كتبتها في حياتي ، وهي سوناته وردزورثية عن بل تارن بإقليم البحيرات . كانت تقول :

وفي النسيان الهادىء
لأمواهك دمها تبقى .

أما من أو ما الذي يشير إليه الضمير في « دمها » فذاك ما لا أستطيع له تذكراً .

القصة البوليسية

إذ من ذا الذي ليس له منظره الطبيعي الخاص ،
شارع القرية المتجول ، البيت بين الأشجار ،
كلها قرب الكنيسة ، وإلا فهو بيت البلدة الكئيب .
البيت أو الأعمدة الكورنثية ، أو
الشقة الصغيرة الفعالة : على أي الأحوال
بيت ، المركز الذي فيه الأشياء الثلاثة أو الأربعة
التي تحدث لإنسان . تحدث ؟ أجل ،
من ذا الذي يعجزه أن يرسم خريطة حياته ، ويظلل
المحطة الصغيرة التي يلتقي فيها بمحبوبيه
ويقول وداعا باستمرار ، ويحدد البقعة
التي فيها جثمان سعادته اكتشف لأول مرة ؟
أفاق غير معروف ؟ رجل غني ؟ لغز دائماً
بماض دفين ـ بيد أنه عندما تظهر الحقيقة ،
الحقيقةُ عن سعادتنا
ما مدى دينها للابتزاز وإغواء النساء .

أما البقية فتقليدية . كل شيء يسير حسب الخطة :
النزاع بين حسن الإدراك الموضعي المشترك
وذلك الحدس اللامع المستفز .
الذي هو دائماً على مسرح الحدث ، مصادفةً ، قبلنا
كل شيء يسير حسب الخطة ، الكذب والاعتراف على السواء ،
نزولا إلى الطراد الختامي المثير ، القتل .

ومع ذلك يبقى على الصفحة الأخيرة مجرد شك يتلكأ
تلك الشهادة ، أكانت عادلة ؟ أعصاب القاضي ،
ذلك المفتاح ، ذلك الاحتجاج عند المشنقة ،
وابتسامتنا نحن . . لماذا أجل . .

بيد أن الوقت دائما يُقتل [مذنب] . على أحدٍ ما أن يدفع ثمن
فقداننا للسعادة ، وسعادتنا ذاتها .

يوليو ١٩٣٦

أ . إ . هاوسمان

لا أحد ، ولا حتى كمبردج ، كان حقيقا باللوم ؛
ـ لم إن شئت الموقف الإنساني ـ
إذ جُرح قلبه في شمال لندن ، غدا
زعيم الدارسين الكلاسيين في جيله .

عامداً اختار الجاف كالتراب
كان يحتفظ بالدموع كبطاقات بريدية قذرة في درج ،
الطعام كان حبه العام ، أما شهوته الخاصة
فشيء له صلة بالعنف والفقراء .

في هوامش متوحشة على الطبعات غير العادلة
هاجم ، متهيبا ، الحياة التي عاشها .
ووضع مال مشاعره على
علاقات الموتى غير النقدية ،
حيث تقسيمات جغرافية محض .
تفصل بين الجندي الخشن المشنوق وأستاذ الجامعة .

ديسمبر ١٩٣٨

الروائى

معباً فى موهبته ، كزى موحد
فإن رتبة كل شاعر معروفة ؛
وبوسع الشعراء أن يدهشونا كعاصفة رعدية
أو أن يموتوا فى شبابهم ، أو يعيشوا ــ سنين طوالا ــ وحيدين .
بوسعهم أن يندفعوا إلى الأمام كالهوسار : أما هو
فعليه أن يناضل للخروج من موهبته الصبيانية ويتعلم
كيف يكون بسيطا وأخرق ، كيف يكون
امرءاً لا يظن أحد أنه يستحق مشقة الاستدارة للنظر إليه .

ذلك أنه لكى يبلغ أهون أمانيه ، عليه
أن يغدو كل الملل ، وأن يخضع
للأمراض السوقية كالحب ، وبين الأبرار

يكون بارا ، وبين الأوساخ وسخا أيضا ،
وفى شخصه الضعيف عليه ــ إن استطاع ــ
أن يتحمل ، بملل ، [يعانى] كل مظالم الإنسان .

ديسمبر ١٩٣٨

رنبو

الليالى ، وأقواس السكة الحديد ، والسماء السيئة ،
ورفاقه البشعون ، كلها لم تعرف .
بيد أنه فى ذلك الطفل قد انفجرت كذبة البلاغى
كأنبوبة : لقد صنع البرد شاعرا .

كؤوس الشراب التى يشتريها له صديقه الضعيف والغنائى
وحواسه المشوشة منهجيا
لكل اللغو المألوف قد وضعت نهاية ؛
إلى أن غدا عن القيثارة والضعف مغتربا .

الشعر قد كان مرضا خاصا للأذن ؛
والنزاهة لم تكن تكفى . لاح ذلك
جحيم الطفولة : لابد له من أن يحاول مرة أخرى .

والآن ، إذ يركض خلال إفريقيا ، راح يحلم
بنفس جديدة ، الابن ، المهندس ،
صدقه مقبول للبشر الذين يكذبون .

ديسمبر ١٩٣٨

إدوارد لير

إذ تركه صديقه كى يتناول إفطاره وحيدا على الشاطىء
الإيطالى الأبيض ، نهض شيطانه المروع
فوق كتفه ، بكى لنفسه فى الليل ،
مصور مناظر طبيعية قذر يكره أنفه .

فيالق الهم القساة الطلعة
كانت كثيرة كبيرة كالكلاب . كان يزعجه
الألمان والقوارب . والمودة بعيدة عنه أميالا ؛
ولكنه بإرشاد الدموع نجح فى بلوغ أساه .

أى ترحيب خارق . استولت الأزهار على قبعته
وحملته لكى تقدمه إلى الملاقط
جعل الأنف الزائف للشيطان المائدة تضحك ؛ سرعان
ما جعلته قطة يرقص الفالس بجنون ، تركته يضغط على يدها ؛
دفعت به الكلمات إلى البيان لكى يغنى أغانى ملهوية .
واحتشد الأطفال حوله كمستوطنين . لقد غدا أرضا .

يناير ١٩٣٩

ماثيو أرنولد

موهبته كانت تعرف ما هو عليه ــ مدينة مظلمة يعوزها النظام ؛
الشك أخفاها عن سماء الأب المحبة المؤدبة ؛
وحيث يوما المزارع ــ الأم كانت تتوهج حاميَةً ،
قامت الأزقة العشوائية لشفقة الجيران .

ومع ذلك كانت لتعيش ، عن طيب خاطر ، فيه وتتعلم طرقه ،
وتنمو دقيقة الملاحظة كشحاذ ، وتألف
كل ميدان وجادة وشارع فقير ،
وتجد فى انتفاء النظام عالما كاملا تتغنى بمدحه .

لكن كل توقيره عديم المأوى تمرد وصاح :
« إلى ساحة أبى وسوف يسمع ،
لن يعارض شئ كلمته النهائية المقدسة ،
لا شىء ، ورمى بموهبته فى السجن إلى أن ماتت ،

ولم تترك له شيئاً سوى صوت سجان ووجهه ،
وكل شىء رنّ أجوف خلا استنكاره الواضح
لجيل متفائل محب للاجتماع
رأى نفسه ، بالفعل ، فى وكان أب .

فبراير ١٩٣٩

ڤولتير فى ڤرنى

سعيدا سعادة كاملة الآن ، راح ينظر إلى ضيعته .
"منفىً يصنع الساعات رفع بصره إليه إذ مر ،
واستمر فى عمله . وحيث كان مستشفى يرتفع سريعا ،
لمس نجارٌ قبعته [تحية] ، وأقبل وكيل ليقول إن
بعض الأشجار التى غرسها كانت تنمو جيدا .
توهجت الجبال البيضاء . كان ذلك فى الصيف ، لقد كان سامق العظمة .

بعيدا فى باريس ، حيث راح أعداؤه
يتهامسون أنه شرير ، وفى مقعد منتصب
تاقت امرأة عمياء عجوز إلى الموت والرسائل . إنه يكتب
« لاشىء أفضل من الحياة » . ولكن أكان الأمر كذلك ؟ أجل ، إن الحرب
ضد الزائف وغير العادل
كانت على الدوام جديرة بما يبذل فى سبيلها . وكذلك العمل فى حديقته . مَدِين .

مداهنا ، مؤنبا ، مخططا ، أشطرهم جميعا ،
قاد سائر الأطفال فى حرب مقدسة
ضد الراشدين الشائنين . وكمثل طفل ، كان ماكرا
ومتضعا عندما تحين مناسبة .

للإجابة ذات الوجهين أو الكذبة الحامية البسيطة .
بينما هو صبور كفلاح ينتظر سقوطهم .

ولم يساوره شك قط ، مثلما حدث لدالامبير ، أنه سينتصر :
پسكال وحده كان عدوا عظيما ، أما البقية .
فجرذان تسممت فعلا . كان ثمة الكثير ، رغم ذلك ، مما يتعين عمله
ولا أحد سواه يعتمد عليه .
ديدرو العزيز كان بليدا ولكنه يبذل قصاراه ؛
وروسو ـ كما عرف دائما ـ سينتحب ويسلم .

هبط الليل وجعله يفكر فى النساء : الشهوة
كانت واحدا من المعلمين الكبار ؛ لقد كان پسكال أحمق .
كيف كانت إميلى تحب الفلك والفراش ؛
وبيبست أحبته أيضا كفضيحة . كان مسروراً .
لقد أدلى بدلوه فى البكاء على أورشليم : وكقاعدة
كان مبغضو اللذة هم الذين يغدون غير أبرار .

ومع ذلك [وهكذا] فإنه ، كحارس ، لم يطرق جفنه نوم . كان الليل مليئا بالمظالم .
والزلازل وأحكام الإعدام . سرعان ما سيموت ،

وستظل تنهض فى كل أنحاء أوربا الممرضات الفظيعات
تتأكلهن الرغبة فى سلق أطفالهن . أشعاره وحدها
هى التى ربما وسعها أن توقفهن . عليه أن يمضى فى العمل .
ومن فوقه كانت النجوم غير الشاكية تؤلف أغنيتها الجلية .

فبراير ١٩٣٩

مونتيني

خارج نافذة مكتبه كان بوسعه أن يرى
منظرا طبيعيا رفيقا فى رعب من الأجرومية ،
مدائن اللثغ فيها إجبارى
وأقاليمُ التلعثم فيها عقابه الموت .

الكبار الأقوياء رقدوا مستنفدى القوى . إيه لقد كان
هذا المحافظ ، ضعيف الغريزة الجنسية ، الأشبه بأستاذ جامعى
هو الذى بدأ ثورة وأعطى
الجسد أسلحته كى يهزم الكتاب [المقدس] .

عندما تُخرج الشياطينُ العقلاء عن طورهم
تنزع الثياب عن قرنهم الراشد
ينبغى إعادة نماء الحب من الطفل الحسى النزعة ؛

الشك يغدو وسيلة للتعريف ،
وحتى الآداب الجميلة مشروعة كصلاة ،
والكسل فعل انسحاق خالص [والكسل حركة انسحاق] .

١٩٤٠

شكر

عندما شعرت ، قبل البلوغ ،
أن الأراضى سبخة والغابات مقدسة :
لاح لى الناس عارين من القداسة .

وهكذا فإن عندما بدأت أقرزم ،
جلست على الفور عند أقدام
هاردى وتوماس وفروست .

الوقوع فى الحب غيَّر ذلك ،
فإن امرءاً ، على الأقل ، أصبح الآن مهما :
كان ييتس عونا ، وكذلك كان جريفز .

ثم ، دون تحذير ، تصدع

الاقتصاد بأكمله على حين غرة :
هناك ، كى يرشدنى ، كان برخت .
وأخيرا ، فإن أشياءً يقف لها شعر الرأس
كان هتلر وستالين يصنعانها
أرغمتنى على أن أفكر فى الله .
لماذا كنت واثقاً أنهما كانا مخطئين ؟
إن كركجارد الجامح ، وويليمز ، ولويس
قد أرشدونى عائداً إلى الاعتقاد .
والآن ، إذ أهدأ مع السنين
وأعيش فى منظر طبيعى سخى ،
تغرينى الطبيعة مرة أخرى .

من الملهمون الذين أحتاج إليهم ؟
حسن : إنهم هوراس ، أبرع الصناع ،
فى ترفولى
وجوته ، المتفانى فى الأحجار ،
والذى حدس - وإن لم يتمكن قط من إثبات ذلك -
أن نيوتون قد تنكّب بالعلم سواء السبيل .
بحب أناملكم جميعا :
بدونكم ما كنت لأستطيع أن أخرج
ولو أضعف أبياتى .

مايو ١٩٧٣

●●●



كشاف المجلد الثامن

أ. كشاف الأعـــداد :

العددان الأول والثانى :

دراسات فى النقد التطبيقى

(الجزء الأول)

العددان الثالث والرابع :

دراسات فى النقد التطبيقى

(الجزء الثانى)

ب . كشاف الموضوعات .

جـ. كشاف المؤلـــفين .

كشاف المجلد الثامن

أ - كشاف الأعداد

العـــددان الأول والثانى : دراسات فى النقد التطبيقى (الجزء الأول) .

العددان الثالث والرابع : دراسات فى النقد التطبيقى (الجزء الثانى) .

(ب) كشاف الموضوعات

- حكاية الجارية تودد .. قراءة حضارية .
  - نبيلة إبراهيم .
  - ع ١ ، ٢/٢٠٨ - ٢١٥ .
- خصائص اللغة الشعرية في مسرح صلاح عبد الصبور .
  - وليد منير (عرض رسائل جامعية) .
  - ع ١ ، ٢/٢٦٩ - ٢٧٥ .
- خليل حاوي (١٩٢٥ - ١٩٨٢) .
  دراسة في معجمه الشعري .
  - خالد سليمان .
  - ع ١ ، ٢/٤٧ - ٦٩ .
- الدلالة الاجتماعية للشكل الروائي في روايات حنا مينة .
  - شكري الماضي .
  - ع ٣ ، ٤/ ١٤٢ — ١٦٢
- الشعر العربي الحديث .
  بنياته وإبدالاتها .
  - (رسائل جامعية) .
  - محمد بنيس .
  - ع ٣ ، ٤/ ٢٠٣ — ٢٠٦
- صراع الخطابات
  حول القص والإيديولوجيا في رواية «الزلزال» للطاهر وطار .
  - عمار بلحسن .
  - ع ١ ، ٢/١٢١ - ١٢٩ .
- صفاء زيتون : عصافير على أغصان القلب .
- (عروض كتب) .
  تأليف : صفاء زيتون .
  عرض ومناقشة :
  - فريال جبوري غزول .
  - ع ١ ، ٢/٢٥٢ - ٢٦٠ .
- ضفائر الثنائيات المتضادة .
  قراءة في رواية «الزمن الآخر» لإدوار الخراط .
  - أمجد ريان .
  - ع ١ ، ٢/١٤٤ - ١٥٤ .
- ضمير الشعر ضمير العصر «شجر الليل» .
  - صلاح فضل .
  - ع ٣ ، ٤/ ١٠٦ — ١١٤
- طراز التوشيح بين الانحراف والتناص .
  - صلاح فضل .
  - ع ١ ، ٢/٧٠ - ٨٠ .
- ظواهر تعبيرية في شعر الحداثة .
  - محمد عبد المطلب .
  - ع ٣ ، ٤/ ٦٥ — ٧٦

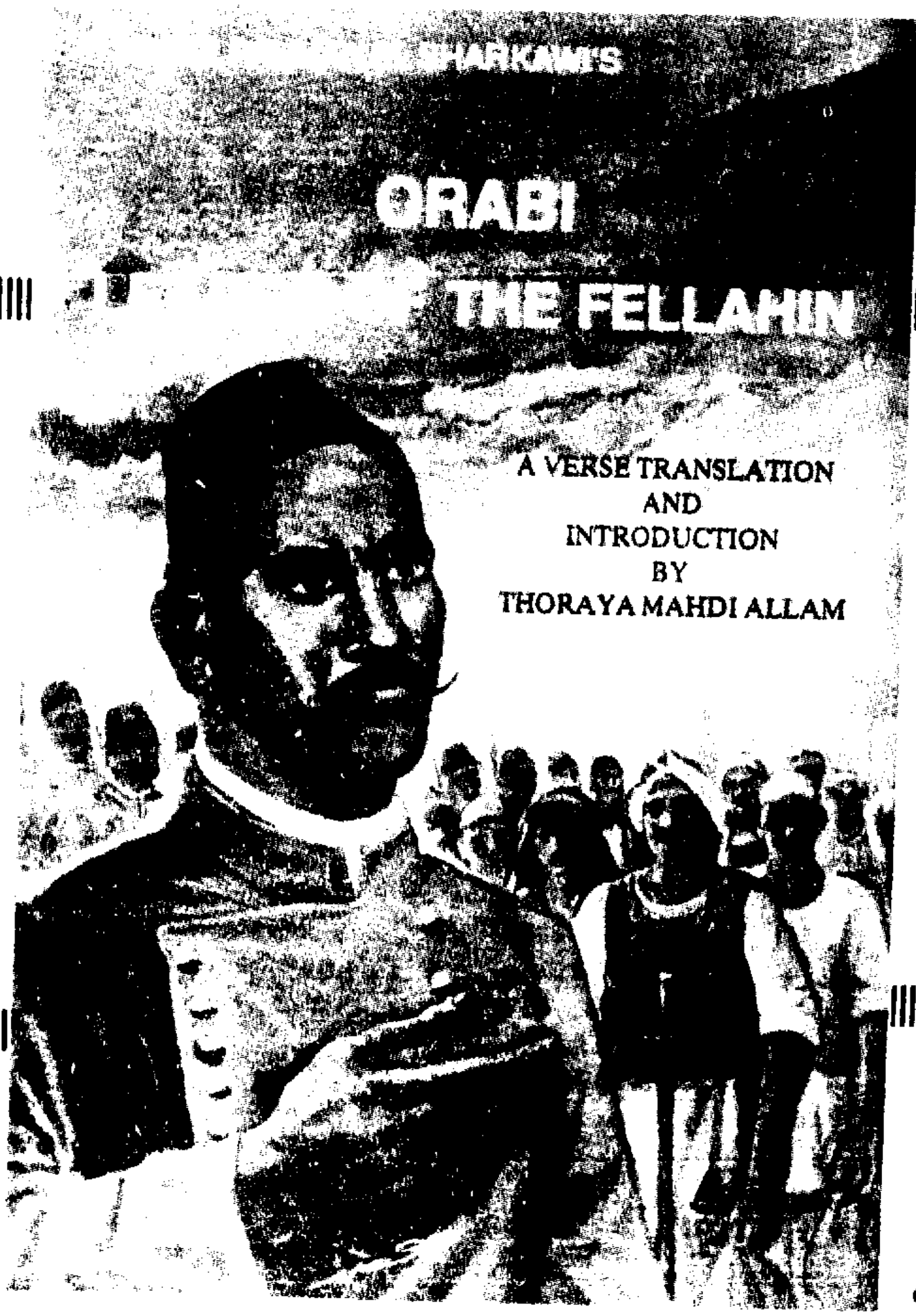
- قراءة في نص قديم/جديد .
  - وليد منير .
  - ع ١ ، ٢/٢١٦ - ٢٢٢ .
- لغة الشعر في «زهرة الكيمياء» بين تحولات المعنى ومعنى التحولات .
  - عبد الكريم حسن .
  - ع ١ ، ٢/١١ - ٣١ .
- لغة الغياب في قصيدة الحداثة .
  - كمال أبو ديب .
  - ع ٣ ، ٤/ ٧٧ — ١٠٥
- مع المجلات الأدبية العربية .
- (عرض دوريات عربية) .
  - وليد منير .
  - ع ٣ ، ٤/٢١١ — ٢١٦
- مقاييس نقد الشعر عند المعتزلة في القرن الرابع الهجري .
- (رسائل جامعية) .
  - عرض : كريم عبيد هليل .
  - ع ١ ، ٢/٢٦٧ - ٢٦٨ .
- الملكة الشعرية والتفاعل النصي .
  (دراسة تطبيقية على شعر الهذليين) .
  - محمد بريري .
  - ع ٣ ، ٤/ ٢٠ — ٣٩
- «ميرامار» أو جدل السرد والحوار .
  - محمد إسويرتي .
  - ع ١ ، ٢/١٢١ - ١٢٩ .
- نحو تأويل تكاملي للنص الشعري .
  - فهد عكام .
  - ع ٣ ، ٤/ ٤٠ — ٦٤
- النظرية اللسانية والشعرية في التراث العربي من خلال النصوص .
- (عروض كتب) .
  - تأليف : عبد القادر المهيري .
    حمادي صمود .
    عبد السلام المَسَدِّي .
  - عرض :
  - عبد الناصر حسن .
  - ع ١ ، ٢/٢٦١ - ٢٦٦ .
- النقد الأدبي الحديث في المغرب وإشكالية المناهج .
  (البنيوية التكوينية نموذجاً) .
- (رسائل جامعية) .
  - محمد خرماش .
  - ع ٣ ، ٤/ ٢٠٧ — ٢١٠

(جـ) كشاف المؤلفين



Genaeral Egyptain Book Organization

Presents



condition of complete harmony and homogeneity between the original text and the translation. Second, he maintains that a good translator of poetry creates a new poem out of his translation of the original one. The writer also emphasizes the importance of the translator's identification with and alienation from the text wherein he would be guided simultaneously by his creative sensitivity and scientific objectivity. Mikawy concludes by giving examples of good models of translated verse. He compares the texts and argues that translation is finally possible under certain conditions.

Translated by:
Hoda El-Sadda

The question in writing put forward by the novelist is expressed on many levels: in characters, narrator, narrative program, the network of relations between the writer and reader, between the narrators, narrative discourse and the told and recollected subjects. The dialectic structure of the world of the novel is set in motion through the interaction of all these levels.

The writer then tries to elucidate the intertext and its relation to the narrative discourse. To do that, he raises a few questions about the beginning of the narrative text, the narrative dialogic, the elements of the narrative, characterization, strategies of narration and the critical method in the text. He deals with each one of these questions on its own. He then moves to the question of time in the novel which, according to him, has three manifestations: external time, internal imaginative time and psychological time. He also examines the multi-dimensional narrative space of the novel and asserts that this space represents both a repertoire of popular and national history on the one hand as well as a mirror that reflects the ideological assumptions of the text on the other.

Finally, Bou Allam examines the effectiveness of descripition, style and intertextuality using a number of modern analytic procedures in linguistics and stylistics. In general, his study is based on the vital role played by the dialectic between remembrance and forgetfulness.

● At the end of these studies in applied criticism, 'Abdel Ghafār Mikawy puts forward in his article **"Observations on the Translation of Poetry: Examples from our Modern Poetry Translated into German"** the basic principles and conditions stipulated upon by contemporary translators of literary texts in general and of poetic texts in particular. These principles, however, do not offer an easy solution to all the difficulties encountered in translation. The final decisions will always be up to the judgement of the talented translator, one who combines the sensibility of the artist and the objectivity of a scholar. The writer expounds Goethe's views on translation, namely his insistence on the translation's absolute conformance to the original. The writer goes on to explain the three methods – as specified by Goethe – to be followed in order to actualize this conformity: 1– Germanizing the text to the extent that the reader will think that it was originally written in his mother tongue, 2– Union and identification with the text so as to render the translation a literary work that reconciles two opposites, 3– Transposing the reader over to the text to make him feel from the beginning that he is dealing with an altogether different language.

Mikawy then raises a question: Is it true, as has been claimed by Romantic poets, that poetry cannot be translated? He acknowledges a hint of truth in this claim and in illustration quotes Pound's division of poetry into three kinds: a– visual descriptive poetry that can be translated, b– lyrical poetry that cannot be translated and c– intellectual poetry that cannot be translated either.

Concerning this serious issue, the writer presents the views of Auden, Bowra, Holmes, Babler and Matthews. He concludes that the challenge facing the translator is the creation of a kind of homogeneity. This homogeneity could be either superficial or dynamic: superficial homogeneity would simply mean an attempt to conform to the form of the message whereas dynamic homogeneity would involve the creation of a dynamic relation between the receiver and the message. Mikawy agrees with Holmes who maintains in his book **The Nature of Translation** that there are four methods for the translation of poetry: two of these methods fall under the category of superficial homogeneity and the other two signify dynamic homogeneity.

In the end, Mikāwy emphasizes two points. First, he asserts that it is impossible to reach a

of experience and offers the reader the choice of either continuing or stopping. This technique of obscuration/illumination is a substitute for "suspense" in traditional narrative texts. In this interplay between shade and light, the writer seems to be transporting the language of narration to the basic elements of being: water, earth, wind and fire.

● In **"The Social Significance of Narrative Form in the Novels of Hanā Mīna,"** Shukrī 'El Mādī argues that Hanā Mīna has always been characterized by a sharp socialist vision that has distinguished him from his Syrian contemporaries. His vision was the product of actual suffering in real life and has therefore directed the course of the development of his novels and has enriched his artistic experience by being rooted in reality.

In his novels, Hanā Mīna emphasizes class struggle and the search for a new world. Man's dreams can come true and his problems may be solved if he depends on his will and determination. Mīna is strongly prejudiced for the underdog: prostitutes, poor workers and over-worked fishermen. The novelist always highlights the struggle between man and nature, man and oppressive social forces as in the case of **El Shira Wal'Asifa** (The Sail and the Storm). In **'El Masābīh El Zurq** (Blue Lamplights) Mīna portrays the conflict between man on the one hand and the occupying powers working in alliance with feudal exploiters on the other. El Mādī makes two important points. First, the novelist does not ignore the past if this past sheds light on the present and the future. Second, the real hero in Mīna's novels is the social group itself, even if the development of the narrative requires that emphasis be laid on the role of an individual hero in particular circumstances. According to El Madi, the novelist employs recollections, reminiscences and monologues in such a way so as not to disrupt the reality of the vision. He also resorts to the use of legends, as for example in **Ostourat 'Arous 'El Bahr** (The legend of the Mermaid). After the defeat of 1967, Mina's novels, for example **'Al Thalg Ya'ti Minal Nāfitha** (Ice comes through the window), try to represent the historical facts which flushed out to the surface on the social and political levels. Also, the defeat transformed Mīna's favourite intellectual/ worker individual into worker/ intellectual in (Ice comes through the window), **'Al Shams fī Yawm Gha'im** (The Sun on a Cloudy Day) and **El Yatir.** This new version persists in the post-defeat social novels of Mīna. At the end of his study of Mina's novels, El Mādi makes the following remarks. 1- The narrative architecture in Mīna's novels represents an artistic vision that develops alongside the development of the class struggle in Syria. 2- The novelist has a deep and comprehensive intellectual / historical vision that thrives on conflict and dynamism. 3- The course of the development of his novels emphasizes the importance of allegiance to organized party politics. 4- Mīna pays special attention in his work to the problems of women in society. 5- It often seems that the attitude of Mina's protagonist's vis a vis issues or problems is more important than the portrayal of characters and events. 6- Mīna's language is both clear and simple and, at the same time, highly connotative.

● From Morocco, El Siddīq Bou Allam writes an article **"Variations on Lu'bat El Nissian"** (The Game of Forgetfulness) about a novel by the novelist/ critic Mohamed Barrāda. In the beginning, the writer posits a question which aims at unravelling the modernist transformations in Moroccan literature within the general development of cultural structures. According to him, the experience of Barrada - both as an artist and critic - testifies to the perfect union of these talents in him - a fact which enriches and widens the scope of his creation. The Game of Forgetfulness changes the angst of writing into a question in writing. It is an open, self- referring text. Its active components have a dialectic relationship with the external critical discourse. This dialectic is expressed on two levels: a- the level of narrative, b- the level of discourse.

paradox, the distribution and exchange of voices – which often leads to the interaction between the musical, topographical and grammatical structures of the poem.

● Mohamed Fatouh explores in his article **"Symoblic Structure in the Dramatic Plays of El Hakim"** a basic assumption in the dramatic work of El Hakim, symoblic structure or metaphoric symbolism. He analyses the most important plays by El Hakim which are rooted in symbolism or which offer a mixture of impressionism and symbolism. He establishes the similarity between the style of El Hakim and the style of symbolist Arab writers on the one hand and traces the symbolist origins of impressionism on the other.

The writer points out the elements of vision in El Hakim's work, and indicates their affinities to Greek and Pharaonic legends. He then indicates the extent of El Hakim's freedom in the manipulation and adaptation of these legends, hence bestowing upon them an Islamic aura. The writer also challenges the critical evaluation of El Hakim's symbolic plays as pure intellectual structure, and supports his argument by El Ḥakīm's belief that dramatic dialogue should have a literary value, that the dialogue should be valuable from a literary and intellectual point of view.

The writer then deals with the dialectic of binary opposition in the work of El Hakim – object / soul, mind / body, man / time – and how he renders them in a traditional symbolic framework. Using a comparative approach, Fatouh discovers the values of similarity and contrast in the philosophy of El Hakim and that of the Symbolists, as regards the concepts of truth, human choice, human power and so on. The writer also examines El Hakim's symbolist style and his manipulation of the technique of satire of abstract concepts and emotions, and illustrates El Hakim's view of the relation between art and life as well as the relation between the artist and the work of art. In conclusion, Fatouḥ posits that El Hakim's characters symbolize abstract ideas, that they are dressed up as allegorical types. This means that El Hakīm's one– dimensional symbolism could only function on one level.

● Edwar El Kharrât's article **"The Mechanics of Narration in the Story/Poem"** transposes us to the domain of narration. He puts forward the claim that the story/poem is a genre in which the poetic nature of the story runs parallel to its narrative nature. It differs from the poem in its strong inclination towards story telling through a multi–proportioned mixture of narration and poetry. El Kharrât describes this kind of writing as "meta–generic writing", writing based on conventional genres but goes beyond them at the same time.

He outlines the mechanics of narration in the story / poem through his analysis of the work of two writers of the 1980s – Nasser El Halawany and Montasser El Kafâsh. He emphasizes the importance of the visual and dramatic aspects which constitute the suitable grounds for a fusion of the real and the imaginary, sofist sensibility, intensity and brevity. According to El Kharrât, the mechanics of narration in this kind of writing stem from the hidden, the unconscious. The other side of the hidden, exposure, is chrystallized through the strenuous quest for correspondence and harmony with the 'other' so that, ultimately, the self/other becomes the interlocutor in these open texts.

The dialogic techniques of these texts have specific qualifications inspired by the existing narrative model. This model delineates significant moments only, represents the essential elements

For Abou Deeb, the language of absence is a poetic language, more indicative of a vision or a methodology, which rather than highlight the various aspects of a particular subject, always moves away from details by sending out only faint rays, always from an oblique angle. It is a language that points to the visible- be it animate or inanimate, an idea or a subject – discretely and from a distance, clouding it from direct vision. This is called by the writer "imaginative regression" (an attempt to suggest an accurate critical term for the concept of absence).

The language of absence is chrystallized in both the macro and micro structures of the text as well as in its linguistic and metaphoric levels. In its clearer expressions, absence constitutes the essence of the poetic vision for the world of objects, as well as of time and place. It transcends the thematic, metaphoric and linguistic levels of meaning and sheds light on the confrontation between man and the world, the self and the visible world. In this case, the text becomes submerged in the theme of absence that is ultimately expressed through contrast and binary oppositions.

In order to clarify the language of absence and illustrate its characteristic qualities and the mechanics of its effectiveness in the text, the writer studies a large number of a variety of poetic texts that stretch over a long period of time. These texts testify to the predominance of the language of absence in modernist poetry. In the end, 'Abou Deeb concludes with a summary of the theoretical assumptions underlying this phenomenon which he has derived from his analysis of the texts and which he puts forward as a prominent dimension in modern poetry.

● In his article **"The Conscience of Poetry / The Conscience of the Age"** Salah Fadl analyses Salah 'Abdel Şabour's **"Shagar El Layl"** (Night Trees) as an example of political poetry that symbolizes history. Drawing upon semiological techninques, he tries to decipher the code system of the text. The writer's strategic assumption necessitates the discovery of the group of ideas and values which fall into a well- ordered pattern, and, which dynamically regulate the semiotic relations in the text so that, in the end, they represent a definite code system. He traces the "textual signs" in the message, classifies them into many levels and sets up a graded pattern of codes depending on their degree of prominence. He also investigates the appearance of the primary linguistic agent. The writer maintains that 'Abdel Sabour's trees stand in front of us as a symbol of a kind of an a–romantic melancholy. The trees symbolize a "national melancholy" that arose as a result of the emotional shock that followed the military defeat. Through the analysis of semiological relations, the action of pronouns, the rhythmic variations, the topography of the words, the visual representations of the signifiers in a variety of poems, the writer discusses a number of critical propositions in order to arrive at a theoretical standpoint. He opts in favour of an approach that is conducive to the deciphering of the code system. Faḍl points out two important structural principles in the poems: the first concretizes the poetic words and renders them into visual pictures, modelled on the principle of a "scenario"; the second repeatedly adds force to the concluding couplet and indicates a semi–dramatic pattern.

The writer refers to the stanzaic divisions as a significant indication of the overall development of the poem and establishes a parallelism between the stanzaic divisions and the poem's dramatic / musical nature. He also sheds light on the intricate code system in the poem, a mark of intertextuality. Having conducted these analytic procedures, the writer succeeds in deciphering the code of the text. His conclusions are based on his discovery of the significance of the central elements in the formation of the final vision – for example, the pivotal role of the poetic self,

world which resulted in the traumatic experience that gave vent to the initial creative impulse. According to the writer, this critical approach is based on concrete facts- facts that are either read or heard- the discovery of which establishes the link between the inside and the outside on the one hand and, between the artist and the readers on the other. The analysis of the linguistic devices in a work of art constitutes the critic's first step towards his assimilation of the expressionistic facts. He examines the relationship between words and syntactic structures in order to understand the overall system and outline its vertical and horizontal patterns. In this way, he observes two basic processes in any linguistic work, selection and distribution. He maintains that there is a difference between the application of these two processes in traditional poetry and modernist poetry. Traditionally, the poet's selection was restricted by a narrow framework of words and images, characterized by the very strong influence of poetic diction. In modernist poetry, however, selection operates over a broader and more complex field in which the influence of poetic diction is seriously undermined. This is due to the changing conditions of the modern world which inevitably touches upon all the dimensions of being.

As for the lexical production of meaning, 'Abdel Mutalib holds that the process of selection in traditional Arabic poetry favours linking words to the concrete world. This is also true on the metaphoric level of the poem in which lexical items are either sublimated from the material level to the immaterial level or are simply emloyed within their immediate material connotations. In modernist poetry, however, the process of selection transforms concrete words into abstract concepts, even on the level of metaphoric expressions. Abstract concepts, thence, become the goal of the poetic text in many cases and consequently the language used strives to disentangle itself from the links which tie it down to reality.

Whereas paradox is a predominant element in modernist poetry, the writer points out that in traditional Arabic poetry paradox in general offers a one sided view based on the separation between the two aspects of the paradox. In other words, the poet discusses one aspect at a time whereas a modernist poet is usually capable of exploring the two aspects simultaneously. In this case, paradox becomes an integrated process that testifies to a comprehensive vision. Also, the relationship between the signified and the signifier- a symbolic relationship- is not predetermined in modernist poetry as it used to be in traditional poetry since the modernist poet intervenes with his artistic tools to rarefy this relation and create a specialized poetic diction. The rare fication of the relationship between the singified and the signifier can be outlined qualitatively and quantitatively. This is brought out by the writer in his study of a number of texts. He concludes that one of the most prominent operative factors in modernist poetry has been its consciousness of time, a fact which re-structured its relation to the ever changing world.

• Kamal 'Abou Deeb's article "**The Language of Absence in the Modernist Poem**" is another example of his critical writings in which he studies the different characteristics of modernist poetry. In his work, 'Abou Deeb attempts to schedule the development of modernism from the point of view of vision, imagination, form and linguistic devices, hoping to shed light on the essential qualities of a modernist poem. Having done that, the writer aspires to lay the foundation for a new Arabic poetics inspired by modernist verse in place of our traditional poetics rooted in traditional poetry. According to him, there is a methodological and cultural error that needs to be redressed in order to pave the way for the cultivation of a new perspective, or, a more sensitive attitude to the world around us and to the literature that stems out of this world.

necessarily imply that El Huthalyeen were obsessed with the idea of surrender to the enevitability of fate. Bereiri demonstrates that they had a complex existential point of departure.

In fact, their persistent discourse on fate testifies to a mature awareness of the tragic pattern of existence in which the inevitable mechanics of fate collide with the inevitable forces of conflict. On the other hand, the analysis of some of the work of El Huthalyeen has revealed the fact that for them, fate is not always the equivalent of evil. Also, his analysis of the famous poem "'Ayniya" by 'Abou Thu'ayb and the poem "Sakhr 'Al Ghai" has also shed light on this complex existential meaning and has, furthermore, linked the deep structures of the verse to the idea of textual interaction. The writer supports his conclusions with references to some of the stories about 'Abou Thu'ayb El Huthaly in **'Al Aghānī**. According to him, these stories are examples of textual reproduction, a species of embedding that aim at unravelling the deeper significances of poetry rather than recounting tales about the history of poets. Bereiri also challenges some of the conclusions of other critics concerning the verse of El Huthalyeen in general, and the poem "El Ayniya" by 'Abou Thu'ayb in particualr. In the light of his analysis, he refutes Dr. Kamāl 'Abou Deeb's contention that the inevitability of annihilation is the dominant theme of "El 'Ayniya". Bereiri asserts that the poem offers a complex vision concretized in the tension between the inevitability of fate and the inevitability of conflict.

• Fahd Akam's article **"Towards an Integrated Interpretation of the Poetic Text"** is an attempt to establish an aesthetic view of the nature of harmony that regulates the poetic techniques of the poem. He proposes a method of analysis of the poetic text through his critical reading of a poem by 'Abou Tammam. He emphasizes the tonal structure of the poem and divides it up into three basic tones which, on the one hand, express a variety of subject and, on the other hand, reflect the rhythmic balance of the feet. First, a satiric tone expresses two themes: a– boasting of superiority and b– violent conquests and occupation. Second, a serious tone reflects two themes: a– the emotional and social effect of invasion and b– the structural aesthetics of the violated territory. Third, a second satiric tone highlights the theme of submission to the act of violation. The writer carefully examines the division of feet in the text and formal caesuras between the two parts of a line, the function of the end rhymes and internal rhymes in the poem and succeeds in determining the quantitative metre of the poem. He also points out the intricate link between the metaphoric structure and the stylistic techniques used, a point which attests to a deep awareness of the different layers of meaning, the social, the cultural and the emotional.

Having broken up the text into its basic components and then observed the system of relations, the writer arrives at the artistic unity of the poem and defines the operative factors at work. These include the element of surprise which is promoted by a variety of stylistic devices. The writer also puts his finger on the different linguistic levels in the poem which emphasize the individuality and particuliarity of the use of language. Finally, he succeeds in elucidating the smaller structural divisions that run parallel to the thematic development of the poem. This correspondence between the micro–structures and the macro–structure of the poem forms the basis of the technical structure of the poetic text.

• We then move to modern poetry in Mohamed Abdel Mutalib's article **"Expressionistic Phenomena in Modernist Poetry."** He conducts a stylistic analysis of a literary text and at the same time penetrates into the inner world of the creative self. He examines its proximity to the outside

Innovation, however, can only be the route to modernism if its rejection of past models results in a consideration- be it partial or whole- of the traditional literary system of values that would, in its turn, lead to an original vision of the world and of creativity and which would open up novel horizons of experiments. Modernist poetics, for example, are meaningless if they do not comprise a vision of the world that is appropriate to the present and that looks forward to the future. An original vision in poetry inevitably requires new norms of expression. Consequently, modernism can never be narrowed down to subject matter only: it is a comprehensive concept that affects the subject matter and the language of a literary text. In fact, the language of a work of art becomes an essential dimension of its modernist vision to the extent that some critics define modernist poetics in terms of the language used.

El Habīb Shubail chooses the "Wine poems" of Abou Nawas, an old text, and analyses its basic components to shed light on its modernist characteristics. He also examines poems by Abou Tammam- this time, however, from the point of view of its literary reception- again to put his finger on its modernist elements. The writer comes to the conclusion that modernism is not a normative concept but is essentially defined by a futuristic vision which inevitably leads to a rejuvenation of poetry. In short, modernism involves two basic dimensions, a spatial/ temporal dimension and a second dimension which can be described as the ability of the text to withstand the test of time- the ultimate judge of the intrinsic value of a work of art.

● In another article "**Poetic Talent and Textual Reproduction:** An Applied Study of the Poetry of El Huthalyeen" Mohamed Bereiri explores some modernist concepts in order to determine poetic identity through an analysis of the convention of verse. He begins his study with an exposition of some of Eliot's theories about the dialectic relationship between the poet and tradition which, according to Bereiri, form the basis of many subsequent theories. He emphasizes Eliot's proposition that the "past should be altered by the present as much as the present is directed by the past." In this way, the significance of poetic texts is redefined by the creation of new ones. The writer then traces the course of the development of this argument which leads to two important terms in modern criticism, intertextuality and discourse.

In Arabic criticism, the writer sheds light on the term "talent" as used by Ibn Khaldoun. He discerns an early example of a scientific approach to determine the nature of the relationship between the artist and tradition. This great Arab historian has realized that in the creative process, the poet is inspired by abstract mental images which are concretized in the actual composition of the literary text. These images become abstract in the mind of the poet due to his awareness of and frequent friction with his heritage. It is noteworthy that the term "talent" is used by Ibn Khaldoun not only to account for literary creation but also to explain other cultural activities, be they material or spiritual.

Having outlined his theoretical assumptions, Bereiri tries to pinpoint the basic mode of the poetry of El Huthalyeen. He notices that one of the characteristics of their verse is their treatment of the image of the bull and the zebra and their association with the idea of fate or destiny. The writer draws our attention to the critical method of El Huthalyeen which resulted in their deduction of the idea of fate and its subsequent employment in a metaphoric context. Through their recurrent use of relevant texts, El Huthalyeen established a unique discourse within the general framework of Arabic poetry— a discourse wihch is built around the concept of fate and destiny. This does not

THIS ISSUE

ABSTRACT

Due to the favourable reception of the last issue of Fusul, this issue offers more studies in applied criticism of a variety of literary texts— poetic, narrative and dramatic. Distribution figures have revealed the need of readers for further exposure to different critical approaches. These applied critical experiments will hopefully act as the touchstones of both the literary text as well as the critical tools employed.

• In the first article of this issue, **"A Modernist/ Old Poetic Text,"** El Habīb Shubail investigates the reasons which enable old Arabic poetry to conquer time, traverse the abysses of decline and forgetfulness and actually succeed in appealing to the sensib ility of a modern reader so much so that the problems and worries of an old poet seem to be identical to the topical issues in the modern age. Having pointed out an obvious correspondence between an old and a modern text, the writer asks the following questions: Is there such a thing as an old/ modernist text?

In his attempt to answer this question, Shubail searches for the essential elements of modernism. He asserts that modernism cannot be defined by a set of stylistic techniques nor by common critical usage. A deep study of modernism needs to reach beyond these formal considerations and delve into essential characteristics in order to elucidate its meaning and implications.

Modernism is characterized by a certain vision, a time oriented vision in which time past and time present are conceived of as simultaneous. A modernist writer acts upon time by discovering and introducing new elements in the dialectic relationship of past and present.

Modernism is intricately linked to innovation which always exists at the core of any new movement. The relationship between modernism and innovation is harmonious: both concepts signify an awareness of the problem of time and involve an attempt to deal with it. Since innovation is the opposite of imitation and imitation indicates an attachment to the past, innovation conversely is based on the reaction against the past. In this sense, modernism and innovation converge and become identical.

[illegible]

FUSŪL

Journal of Literary Criticism

Issued by

General Egyptian Book Organization

Studies
In Applied Criticism

PART II

○ VOl. VIII ○ No. 3,4 ○ December 1989